

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID

DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORIA DEL ARTE

LA ESCULTURA DE ALBERTO SANCHEZ

Tesis doctoral de Adolfo Gómez Cedillo,
bajo la dirección de D. Juan Antonio Ramírez Domínguez.

Madrid, 1992.

R. B. e. 55783

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID BIBLIOTECA
--



1. Alberto Sánchez y su escultura "Dama proyectada por la luna en un campo de greda".

AGRADECIMIENTOS.

Varias personas han participado en el desarrollo del presente trabajo de investigación. El hijo de Alberto, Alcaén Sánchez (y a través de él Clara Sancha, su viuda), me proporcionó valiosas informaciones documentales; José Fernández Sánchez, antiguo alumno de Alberto en Moscú, respondió amablemente a mis preguntas sobre la situación de la colonia de refugiados españoles. Elena de Santiago y Carmen Crespo facilitaron mis investigaciones en la Biblioteca Nacional; María Teresa Rodríguez y María Jesús Cruz Arias hicieron lo propio en los archivos de la Junta de Incautación (I.C.R.B.C.) y de la Diputación de Toledo, respectivamente; Alvaro Martínez Novillo y sus ayudantes Amparo y Aurora me ofrecieron información sobre las piezas de Alberto pertenecientes a la colección del extinto Museo Español de Arte Contemporáneo; Guillermo de Osma puso a mi disposición una abundante bibliografía sobre el pintor uruguayo Rafael Barradas. Junto a ellos, muchas otras personas han colaborado, directa o indirectamente, en mi trabajo; entre los profesores de la Universidad Autónoma debo citar a Pilar de Miguel, Guillermo Solana, Ismael Gutierrez y Mario Hernández por sus

útiles informaciones, consejos y comentarios; en el trabajo de edición he contado con la entusiasta colaboración de mis compañeras Angeles Santos Almendros, Carmen Sánchez Linaje, Carmen San José y Teresa Montoro. A todos ellos y sobre todo a mis pacientes padres, muchas gracias.

A.G.C.

INDICE.

--- TOMO I ---

<u>INTRODUCCION</u>	20
<u>DOCUMENTACION</u>	22
<u>MITOLOGIAS</u>	31
- <u>El artista pastor</u>	32
- <u>El campesino</u>	38
- <u>El obrero revolucionario</u>	41
- <u>Alberto hoy</u>	46
<u>NOTAS</u>	50
<u>1. LA IMAGEN POPULAR, 1919-1925</u>	61
- <u>Algunos datos biográficos</u>	62
- <u>Primeras obras</u>	67
- <u>Tradición y ruptura</u>	70
- <u>Dibujos</u>	74
<u>NOTAS</u>	77

<u>2. EL CONTACTO CON LA VANGUARDIA, 1925-1927.....</u>	82
<u>-La Exposición de Artistas Ibéricos y sus</u>	
<u>consecuencias.....</u>	82
<u>-Nuevas orientaciones.....</u>	87
<u>-El monumento.....</u>	97
<u>NOTAS.....</u>	102
<u>3. UNA ESCULTURA NATURAL, 1927-1932.....</u>	109
<u>-Surrealismo.....</u>	109
<u>-La "Escuela de Vallecas".....</u>	113
<u>-Esculturas naturales.....</u>	119
a) <u>Asentamiento del proceso de abstracción. El</u>	
<u>vacío. La forma totémica vertical.....</u>	120
b) <u>Cambios iconográficos: la imagen múltiple. Los</u>	
<u>títulos.....</u>	129
c) <u>Materiales/color.....</u>	132
d) <u>El proceso creativo. El azar.....</u>	138
<u>NOTAS.....</u>	144
<u>4. ARTE Y POLITICA, 1932-1936.....</u>	151
<u>-Incomprensiones y amenazas.....</u>	155
<u>-Pesadillas.....</u>	171
<u>NOTAS.....</u>	177

5. EL PUEBLO ESPAÑOL TIENE UN CAMINO QUE CONDUCE A UNA

<u>ESTRELLA, 1937.....</u>	183
<u>-Alberto en París.....</u>	184
<u>-Un nuevo tótem con precedentes.....</u>	188
<u>-Una imagen múltiple.....</u>	192
<u>NOTAS.....</u>	199

6. ALBERTO Y LA ESCULTURA MODERNA.....

<u>NOTAS.....</u>	224
--------------------------	------------

7. ESPAÑA EN EL EXILIO, 1938-1962.....

<u>-Alberto entre 1938 y 1956.....</u>	231
<u>-Ultimo episodio escultórico.....</u>	235
<u>NOTAS.....</u>	246

DATOS BIOGRAFICOS.....

252

<u>BIBLIOGRAFIA</u>	264
- <u>A. Escritos de Alberto Sánchez</u>	265
- <u>B. Monografías y catálogos sobre Alberto Sánchez</u>	266
- <u>C. Artículos sobre Alberto Sánchez</u>	269
- <u>D. Libros y artículos con informaciones de interés sobre Alberto y su tiempo</u>	276
- <u>E. Bibliografía complementaria sobre escultura y arte del siglo XX</u>	297

--- TOMO II ---

CATALOGOS.....305

1. ESCULTURAS.....306

- 1.a. Obras conservadas o documentadas

fotográficamente.....307

- 1.b. Obras sin documentación fotográfica

mencionadas en publicaciones sobre

Alberto.....385

2. DIBUJOS Y PINTURAS.....395

3. COLABORACIONES TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS.....428

EXPOSICIONES.....442

APENDICE DOCUMENTAL.....480

- A. Escritos de Alberto Sánchez, 1933-1936.....481

- "El arte como superación personal" (1933).....482

- "Palabras de un escultor" (1933).....489

- "Cuatro dibujos políticos" (1936).....495

- B. Artículos sobre Alberto, 1925-1937.....	498
- DE LA ENCINA, Juan. "Salón de Artistas Ibéricos"	
(1925).....	499
- DE PEDRO, Valentín. "El escultor Alberto. Un hijo	
del pueblo, panadero y artista como Gorki"	
(1925).....	502
- DE LA ENCINA, Juan. "Alberto el panadero"	
(1926).....	508
- MATEOS, Francisco. "El escultor Alberto"	
(1926).....	512
- ABRIL, Manuel. "Artistas españoles contemporáneos:	
Alberto escultor" (1930).....	519
- ABRIL, Manuel. "Un gran monumento de Alberto"	
(1930).....	532
- ABRIL, Manuel. "Alberto y Palencia" (1931)....	536
- ABRIL, Manuel. "Crónica de arte: Alberto Sánchez"	
(1931).....	541
- MATEOS, Francisco. "Esculturas populares de	
Alberto en el Ateneo" (1931).....	546
- ABRIL, Manuel. "El escultor Alberto" (1931)....	549
- ABRIL, Manuel. "Comentarios a nuestros grabados:	
el escultor Alberto" (1933).....	553
- NERUDA, Pablo. "El escultor Alberto" (1934)....	555
- WESTERDAHL, Eduardo. "El escultor Alberto"	
(1934).....	558

- (CARREÑO, Francisco; RENAU, Josep). "Situación y horizontes de la plástica española. Carta de Nueva Cultura al escultor Alberto" (1935).....561
- (CARREÑO, Francisco; RENAU, Josep). "Los artistas y Nueva Cultura. Carta del escultor Alberto. Carta del pintor R. Luna a Alberto" (1935).....588
- ABRIL, Manuel. "Un fenómeno artístico. Alberto" (1936).....600
- CARREÑO, Francisco. "Elementos para una plástica teatral española" (1937).....605

ILUSTRACIONES.

1. Alberto Sánchez y su escultura Dama proyectada por la luna en un campo de greda.
- 2-9. Fotografías de obras de Alberto. Archivo de la Junta de Incautación y Salvamento del Patrimonio Histórico-Artístico - S.E.R.P.A.N. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid.
10. Alberto: Autorretrato (1926/28) (CAT. D.30).
11. Alberto: Autorretrato (1947/54) (CAT. D.80).
12. Alberto: Capitalismo (1933) (CAT. D.54).
13. Alberto: Carretero vasco (1923/25) (CAT. 3).
14. Alberto: Campešina (1923/25) (CAT. 6).
15. Alberto: Maternidad (1923/25) (CAT. 5).
16. Alberto: Ciego de la bandurria (1923/25) (CAT. 4).
17. Alberto: Buey (1923/25) (CAT. 2).
18. Alberto con Rafael Barradas y Enrique Garrán en un café madrileño, hacia 1922.
19. Rafael Barradas. Hombre en la taberna (h.1923). Oleo sobre lienzo, 105 x 82,5 cm. Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales.
20. Rafael Barradas. Hombre en un café (h.1923). Oleo sobre lienzo, 99 x 74,5 cm. Montevideo, Museo Nacional de Artes Visuales.

21. Victorio Macho. Sepulcro del poeta Tomás Morales (1922-23). Las Palmas de Gran Canaria, Cementerio.
22. Mateo Hernández. Grulla (1924). Granito negro, 74,5 x 50 x 16 cm. Béjar, Museo Municipal.
23. Gran Dama oferente del Cerro de los Santos (siglo II a.C.). Piedra arenisca, 1,35 m. Madrid, Museo Arqueológico Nacional.
24. Alberto. La corrala (La casa de vecindad) (h.1925) (CAT. D.8).
25. Alberto: Retrato de la abuela (h.1922) (CAT. D.2).
26. Alberto: Panadero en descanso (1923) (CAT. D.5).
27. Alberto: Estudio para bajorrelieve (1923) (CAT. D.4).
28. Alberto: Estudio (1924) (CAT. D.6).
29. Alberto: Figura femenina (1926/28) (CAT. D.21).
30. Alberto: Bailarina (1926/28) (CAT. D.23).
31. Alberto: Figura femenina (1926/28) (CAT. D.22).
32. Alberto: Figura (1926/28) (CAT. D.24).
33. Alberto: Músico (1926/28) (CAT. D.25).
34. Alberto: Músico (1926/28) (CAT. D.26).
35. Alberto: Dos figuras (1926/28) (CAT. D.33).
36. Alberto: Mujer (1926/28) (CAT. D.34).
37. Alberto: Dibujo (1926/28) (CAT. D.27).
38. Alberto: Dibujo (1926/28) (CAT. D.29).
39. Alberto: Dibujo (1926/28) (CAT. D.28).
40. Alberto: El Cid Campeador (1926/27) (CAT. 8).
41. Alberto: Mujer de Castilla (1926/27) (CAT. 9).
42. Alberto: Monumento a Góngora (1927) (CAT. 10).
43. Ivan Mestrovic: Monumento a Kraljevic Marko (h.1909).

44. Benjamín Palencia: Retrato de Alberto (1932). Oleo sobre lienzo, 92 x 65 cm.
45. Alberto (cuarto por la derecha) en la inauguración de una exposición de Benjamín Palencia.
46. Benjamín Palencia: Artilugio (h. 1930). Dibujo. Pluma.
47. Benjamín Palencia: Dibujo (1932). Pluma.
48. Benjamín Palencia: Dibujo (1932). Pluma.
49. Maruja Mallo: Antro de fósiles (1932). Foto Archivo Moreno.
50. Antonio Rodríguez Luna: Dibujo (1931-35). Lápiz, 60 x 50 cm. Sevilla, Museo de Arte Contemporáneo.
51. Eduardo Díaz Yepes: Esculturas (h.1933). Fotografía procedente de la revista "Art", Barcelona, febrero de 1934.
52. Benjamín Palencia: Escultura (1928). Fotografía procedente de la revista "Art", Barcelona, febrero de 1934.
53. Francisco Lasso: El pájaro (h.1930). Madera, 73,5 x 15 x 15 cm. Madrid, Col. Bonmati-Lasso.
54. Francisco Lasso: Monumento a la Internacional (h.1930). Yeso, 75 x 60 cm. Madrid, Col. Bonmati-Lasso.
55. Alberto: Signo sobre la mujer castellana (c.1930) (CAT. 13).
56. Alberto: Figura de mujer (1927/29) (CAT. 11).
57. Alberto: Bailarina (1927/29) (CAT. 12).
58. Alberto: Maternidad (1930) (CAT. 16).
59. Alberto: Figura rural. Toro bramando en su soledad (c.1930) (CAT. 15).
60. Alberto: Escultura rural toledana (c.1930) (CAT. 19).

61. Alberto: Tres formas femeninas para arroyo de juncos
(1930/32) (CAT. 21).
62. Alberto: Signo de mujer rural en un camino, lloviendo
(1930/32) (CAT. 22).
63. Alberto: Escultura de Horizonte. Signo del viento
(1930/32) (CAT. 26).
64. Alberto: Volumen que vuela en el silencio de la noche y
que nunca pude ver (1930/32) (CAT. 24).
65. Alberto: Monumento a los pájaros (1930/32) (CAT. 25).
66. Pablo Gargallo: Mujer sentada (1922). Bronce patinado, 26
x 33 x 25 cm. Madrid, Col. particular.
67. Henry Moore: Composición (1931). Piedra verde de Hornton,
48 cm. Much Hadham, Hertfordshire, Fundación Henry Moore.
68. Salvador Dalí: Maniquí (1926-27). Oleo sobre lienzo, 248 x
198 cm. Colección Particular.
69. Salvador Dalí: El enigma del deseo (1929). Oleo sobre
lienzo, 110 x 151 cm. Zurich, Col. Oskar R. Schlag.
70. Pablo Picasso: Bañista (1927). Oleo sobre tela, 59,9 x
58,7 cm. Ginebra, Col. Norman Granz.
71. Pablo Picasso: Bañista (Metamorfosis II) (1928). Yeso
pintado, 22,6 x 18 x 11,5 cm. Paris, Musée Picasso.
72. Pablo Picasso: Bañista. Vaciado en bronce de la anterior.
Paris, Musée Picasso.
73. Alberto: Dibujo (1930/31) (CAT. D.39).
74. Alberto: Dibujo (1930/31) (CAT. D.40).
75. Alberto: Pájaro de mi invención, hecho con las piedras que
vuelan en la explosión de un barreno (1930/32) (CAT. 23).
76. Alberto: Escultura (c. 1930) (CAT. 18a).

77. Alberto: Escultura (c. 1932) (CAT. 31).
78. Salvador Dalí: Pájaro (1928). Oleo sobre tabla con arena y gravilla pegada, 49 x 60 cm. Colección particular.
79. Salvador Dalí: Desnudo femenino (1927). Oleo, corcho y bramante, 70,5 x 60 cm. Col François Petit.
80. Pablo Picasso: Composición con mariposa (1932). Tejido, madera, vegetales, bramante, chincheta, mariposa y óleo sobre lienzo, 16 x 22 x 2,5 cm. Paris, Musée Picasso.
81. Pablo Picasso: Figura de mujer (h.1930). Maceta con raíces, pluma y cuerno. Foto Brassai.
82. Pablo Picasso: Construcción (1931). Alambre y hierro, 26 x 11,5 x 11,5 cm. Paris, Musée Picasso.
83. Alberto Sánchez (segundo por la derecha) con sus compañeros y alumnos del Instituto de El Escorial, 1935.
84. Alberto: Cuatro dibujos políticos (1936) (CAT. D.55-58).
85. Alberto: Dibujo (1932/36) (CAT. D.49). Madrid, Biblioteca Nacional.
86. Alberto: bocetos del decorado para la adaptación teatral de "Fuenteovejuna" por el Teatro Universitario La Barraca (1932-33) (CAT. T.1.a-c).
87. Alberto: Boceto del decorado para la obra de teatro "La Romería de los Cornudos" (1933) (CAT. T.3.a).
- 88-89. Alberto: El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella (1937) (CAT. 33).
90. Alberto: Detalle del dibujo CAT. D.49, ampliado y en posición vertical.
91. Alberto: Escultura de horizonte. Signo del viento (1930/32) (CAT. 26).

92. Alberto: Perdiz del Caucasos (1956/58) (CAT. 37).
93. Exposición Internacional de París, 1937: sección de Artes Populares. Vista de las estanterías diseñadas por Alberto.
94. Jorge Oteiza: Guerreros (1949). Aluminio, 23 x 10 x 6 cm. Madrid, Col. Pablo Schabelsky.
95. Alberto: Maternidad (1930) (CAT. 16).
96. Henry Moore: Madre e Hijo (1932). Hormigón, 17,8 cm.
97. Constantin Brancusi: Esquema general del conjunto de Tîrgu-Jiu, Rumania (recogido del libro de Eric Shanes, Brancusi. New York, Abbeville, 1989, fig.95).
98. Costantin Brancusi: vista de la Columna sin fin en su ubicación definitiva.
99. Alberto en Moscú, 1948.
100. Alberto y Luis Lacasa en Pekín, 1958.
101. Alberto y Pablo Neruda, Moscú, 1949.
102. Alberto (sentado, extremo derecho) con miembros de la colonia española en Moscú.
103. Alberto: Bodegón (1947/54) (CAT. D.87).
104. Alberto: Toro y paisaje (1958/62) (CAT. 61).
105. Alberto: Escultura para un puerto (1956/62) (CAT. D.147).
106. Alberto: Toro (1956/62) (CAT. D.123).
107. Alberto: Paisaje (1956/62) (CAT. D.128).
108. Alberto: Paisaje (1956/62) (CAT. D.129).
109. Alberto: Apuntes escultóricos (1956/62) (CAT. D.133).
110. Alberto: Apuntes escultóricos (1956/62) (CAT. D.135).
111. Alberto: Apuntes escultóricos (1956/62) (CAT. D.134).
112. Alberto: Torero (1958/62) (CAT. 55).

113. Alberto: Mujer de la estrella (1956/58) (CAT. 34).
114. Alberto: Toro (1956/58) (CAT. 39).
115. Alberto: Pájaro bebiendo agua (1956/58) (CAT. 36).
116. Alberto: Toros ibéricos (1956/58) (CAT. 38).
117. Alberto: Mujer castellana (1958/62) (CAT. 49).
118. Alberto: Toro (1958/62) (CAT. 53).
- 119-120. Alberto: Mujer en verde (1958/62) (CAT. 52).
121. Alberto: Minerva de los Andes (1958/62) (CAT. 56).
122. Alberto: Mujer castellana (1958/62) (CAT. 58).
123. Alberto: El gallo y la gallina (1960/62) (CAT. 65).
124. Alberto: Monumento a la paz (1961-62) (CAT. 66).
125. Alberto: Cazador de raíces (1962) (CAT. 67).
126. Pablo Neruda en Moscú con la escultura Cazador de raíces,
1962.

INTRODUCCION

Emprender hoy la elaboración de una monografía crítica sobre Alberto Sánchez es, en principio, una cuestión de justicia historiográfica. Reconocido como una de las figuras señeras de la vanguardia histórica española, resulta sorprendente que este trabajo no se haya hecho antes. Si bien es cierto que, pese a los importantes avances registrados en los últimos años (1), la actividad artística española del primer tercio del siglo XX sigue presentando numerosos interrogantes, la originalidad y el interés de la producción escultórica de Alberto deberían haber justificado la existencia de investigaciones más penetrantes que las que se encuentran a disposición del público. A medida que desarrollaba mi trabajo he podido constatar que esta injusta situación podía explicarse, al menos parcialmente, al atender un conjunto de circunstancias que han rodeado su trabajo y su figura hasta fechas relativamente recientes; algunas de ellas perviven incluso hoy.

En un panorama historiográfico en el que el recurso a la exposición positivista de datos e imágenes sigue siendo preferente, Alberto no es, sin duda, un filón. Su obra es escasa, y ha sufrido probablemente más que la de ningún otro artista contemporáneo español los avatares del paso del

tiempo. Su localización no es compleja, pero el acceso a las piezas, en manos fundamentalmente privadas, sí lo es. Por otra parte, su sentido y función exceden con mucho la tradicional definición "objetual" que el discurso moderno ha otorgado a la obra de arte; por ello, una simple catalogación de las obras de Alberto -tampoco emprendida hasta el momento- no serviría más que de mínimo punto de partida para desvelar la aventura creativa del escultor.

Pero aún hay más. Podría parecer paradójico que un artista con una reducida e inédita producción y una biografía misteriosa haya ocupado un lugar importante en la mente de un segmento cultural español, pero este es el caso de Alberto: desconocido y mitificado. No hay nada más intocable que aquello que es sagrado, y distintos procesos de sacralización de Alberto se han sucedido (o se han entrecruzado) en nuestra historia reciente. Las narraciones míticas -y la historia del arte está repleta de ellas- no son negativas en sí, en la medida en que pueden contribuir al desarrollo de un proyecto social creativo. No es este el caso de Alberto, o a menos no lo es hoy; no dudo que su mitificación como artista obrero revolucionario haya podido alimentar muchas vocaciones anti-franquistas y contribuir a la consecución de una sociedad más justa y libre, pero esa imagen ya no funciona.

Me propongo por tanto, en primer lugar, y siguiendo el dicho cada vez más implantado según el cual el historiador del arte (y el historiador en general) es un detective, desentrañar la trama de relaciones, discursos, manipulaciones y fraudes en torno a la figura de Alberto, ofreciendo las

pruebas documentales pertinentes. En efecto, aunque no he necesitado pistola, algo de detectivesco ha tenido este episodio. Y en segundo lugar, apuntar otra versión de los hechos cuyo componente mítico espero sirva para animarnos a enfrentar el futuro.

DOCUMENTACION

Los problemas documentales no son corrientes en el "caso Alberto". Una serie de factores negativos parecen haberse puesto de acuerdo para ocultar acontecimientos y borrar vestigios de su producción. Estos factores no justifican por sí solos el desentendimiento historiográfico, pero desde luego han contribuido a dificultar una adecuada investigación. Por ello, las monografías a disposición del público (2) suelen recurrir a discursos literarios de mayor o menor calidad (a veces incluso bajo la forma de homenajes poéticos) (3). En otras ocasiones, la interpretación se dispara sin fuente documental alguna, y en el mejor de los casos los textos son intentos de reconstrucción biográfica sobre la base de recuerdos personales teñidos de afectividad y declaraciones del propio Alberto (generalmente descontextualizadas). Siempre, eso sí, es reconocible la fascinación provocada por un puñado de obras, especialmente por la escultura presentada en el Pabellón Español en la Exposición Internacional de París de 1937, El pueblo español tiene un camino que conduce a una

estrella. Sin el recuerdo de esta obra, paradójicamente hoy perdida, es probable que Alberto Sánchez Pérez fuera para nosotros un personaje de tan escasa resonancia como sus apellidos.

Tras una búsqueda exhaustiva, solo tengo constancia (material o fotográfica) de la existencia de un total de sesenta y siete esculturas de Alberto y menciones fiables de otras veinticuatro, realizadas todas ellas en dos periodos temporales bien definidos y bastante alejados entre sí. Un primer grupo de treinta y tres piezas (4) corresponde a los años 1919-1937, periodo aproximadamente coincidente con la máxima efervescencia de la vanguardia histórica española. A ellas podemos sumar menciones de otras dieciséis, hoy perdidas (5). El segundo grupo de esculturas fue realizado en Moscú desde 1956 hasta su fallecimiento en 1962; se trata de un conjunto de treinta y cuatro piezas, a las que habría que sumar menciones de otras ocho (6). Cabe la posibilidad de que se haya perdido la referencia documental de algunas obras más, pero en cualquier caso es dudoso que la cifra pudiera aumentar visiblemente.

Por el contrario, el número de vaciados y copias realizadas tras el fallecimiento del escultor es elevado. Este es un fenómeno preocupante ya que ha inducido a errores en la catalogación, interpretación y valoración crítica y, sobre todo, porque provoca una lectura equívoca en el público: la relativa difusión de la obra de Alberto en los años 70 y 80 a través de exposiciones itinerantes y muestras individuales y colectivas se ha realizado casi siempre a partir de vaciados

en bronce, un material que Alberto casi nunca utilizó (7). Por otra parte, las tiradas, a veces cuantiosas, se encuentran hoy desperdigadas, y resulta muy difícil conseguir documentación completa sobre su ubicación y características (8).

Ochenta y nueve esculturas en cuarenta y tres años es una cantidad muy pequeña, tal como evidencia la comparación con creadores contemporáneos del entorno de Alberto, como Angel Ferrant, del que se catalogan unas 250 obras entre 1924 y 1960 (sin contar con la destrucción de un importante número de ellas) (9), o Pablo Gargallo, con casi 200 en unos 30 años (10), y sin hablar de figuras internacionales como Julio González o Pablo Picasso, mucho más prolíficas (11).

El problema se acentúa por el hecho de que gran parte de esta escasa producción se ha perdido irremisiblemente o se encuentra en paradero desconocido. Las razones de esta pérdida son varias. En primer lugar, nos encontramos con una obra sumamente frágil, realizada con materiales de escasa consistencia. Los problemas económicos crónicos no permitieron a Alberto acceder al uso de materiales resistentes y perdurables; él mismo llegó incluso a afirmar que su decisión de convertirse en escultor tuvo que ver con el hecho de que consideraba la escultura como el arte "más económico" (12). No obstante, tanto su dedicación a la escultura como el material utilizado en las obras tienen raíces más profundas en su personalidad artística, como luego veremos. Por otra parte, el carácter monumental de muchas de sus creaciones -expresado en declaraciones, dibujos y proyectos- delata la provisionalidad de la mayor parte de su obra conocida. Las esculturas,

mayormente vaciados en yeso a partir de modelos en barro o arcilla y piezas modeladas con pastas mixtas (tierras, yeso, temple, etc), eran pensadas como primer paso de una creación mayor, en tamaño y consideración artística. La obra de arte no era, como para tantos otros vanguardistas, un objeto-fetiché de materia preciosa, y su carácter sacro no residía tanto en sí misma como en su poder comunicativo y evocador. Algunas obras se realizaron incluso con el propósito implícito de ser abandonadas, respetando así una especie de relación privada entre el artista, la obra y el entorno natural (13).

Vinculado a este "desprendimiento" anti-burgués aparece otro factor desencadenante de la destrucción de su trabajo. Seré cuidadoso y no afirmaré el desprecio de Alberto por los mecanismos tradicionales de difusión e institucionalización de la obra de arte, pero no podemos negar una actitud problemática al respecto. Alberto participó en varios concursos oficiales (Salón de Otoño, Concurso Nacional de Escultura), a la par que en exposiciones y actos de carácter crítico; fue becado por una conservadora Diputación de Toledo y, en un contexto político muy diferente -aunque no por ello menos significativo- colaboró en diversas ocasiones con las autoridades republicanas durante la Guerra Civil. Solo vendió en vida una obra, la Maternidad, comprada en 1933 por el Museo de Arte Moderno, pero no sabemos si por decisión personal o por la sencilla evidencia de un mercado de arte escuálido y una actitud social generalmente reactiva frente al arte de vanguardia. Desarrollaré estas ideas más adelante; aquí solo son utilizadas como explicación de la escasísima presencia de

obras de Alberto en museos o colecciones cuyo fin hubiera permitido quizá preservarlas de su oscuro destino.

La Guerra Civil provocó la destrucción de la vivienda madrileña de Alberto y su mujer, Clara Sancha, en la Calle Joaquín María López, 42; allí se encontraba una considerable cantidad de obra gráfica y algunas esculturas; los esfuerzos de las autoridades de la República por recuperar los restos del bombardeo fueron vanos (14). Lo que pudo pasar a partir del exilio en la Unión Soviética y el abandono de parte de la producción en manos de familiares y amigos más o menos lejanos, nadie lo sabe. La derrota republicana y la consiguiente censura y autocensura impidió incluso la conservación de los trabajos realizados en París, propiedad del gobierno republicano español. Afortunadamente, en los últimos años se han recuperado tres obras perdidas y un fragmento de una cuarta. La maqueta de El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella permaneció oculta en los sótanos del Palacio de Montjuic (Barcelona) durante casi cincuenta años, junto con una parte importante de las obras expuestas en el Pabellón Español. Se recuperó fortuitamente en 1986, aunque deteriorada e incompleta (15). Y en 1988, tres esculturas y la pieza basamental de una cuarta aparecen emparedadas en la antigua buhardilla-estudio del escultor en la Calle Mira el Sol, 3 (Madrid), con motivo de unas obras de reforma de la vivienda; una de ellas permanece aún allí, las tres restantes (CAT.10, 11, 27) se encuentran en depósito en el M. N. Centro de Arte Reina Sofía (16).

La documentación directa y los comentarios de la crítica de la época tampoco ofrecen un desarrollo satisfactorio. Para empezar, los escritos de mano del artista son escasos y en su mayor parte posteriores a la obra realizada en España: son conversaciones o reflexiones en el exilio soviético. Los catálogos de exposiciones son, en el mejor de los casos (es decir, cuando existen), listados de obras. Las críticas son raquítricas, más bien tópicas y frecuentemente confusas. Existen, por supuesto, excepciones, e incluso resulta reconfortante descubrir que un sector importante de los críticos más competentes se interesa por Alberto; nos referimos a Manuel Abril, Juan de la Encina, Eduardo Westerdahl o Guillermo de Torre.

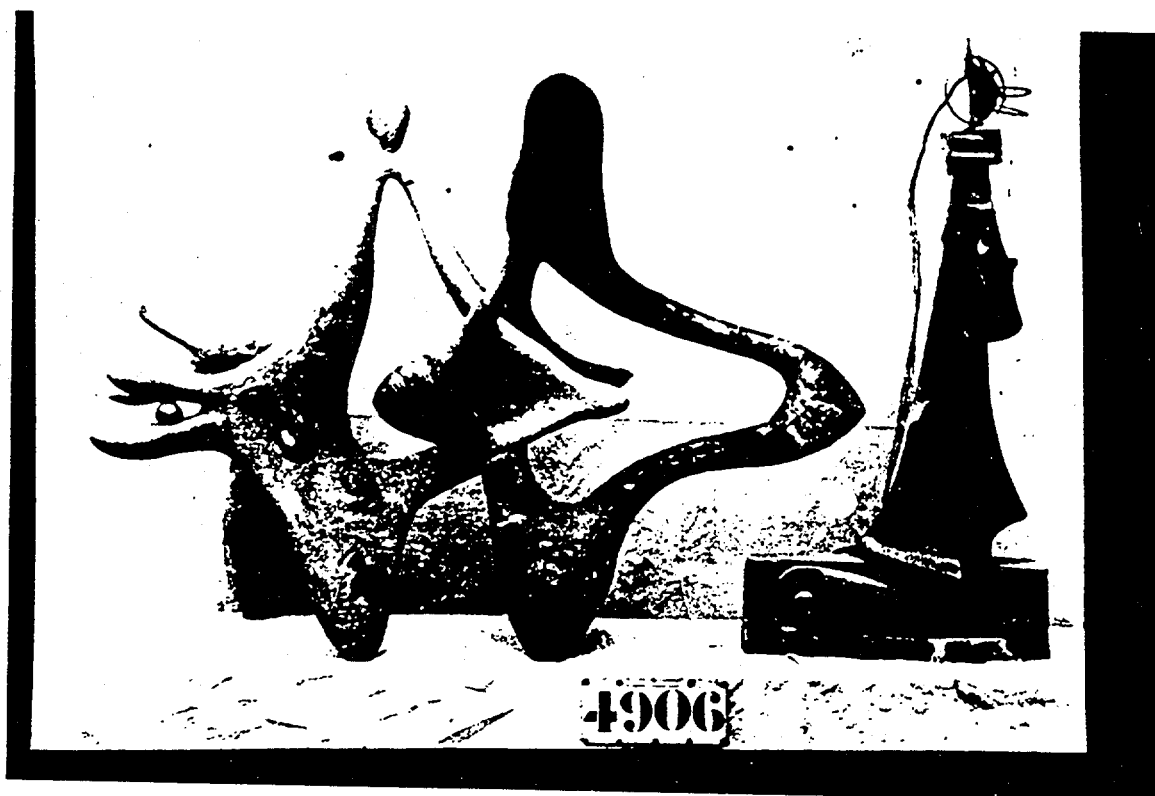
Ante este incómodo panorama me he visto obligado a organizar el trabajo de documentación en varios frentes. En primer lugar, he procedido a una completa revisión de la bibliografía sobre Alberto, contrastando informaciones a menudo contradictorias y apuntando primeras pistas. Este trabajo ha sido realizado fundamentalmente en las dependencias de la Biblioteca Nacional (Secciones General, Bellas Artes e Hispanoamérica) y de la Biblioteca del extinto M.E.A.C., posteriormente integrada en el Centro de Documentación del M. N. Centro de Arte Reina Sofía, así como la Hemeroteca Municipal de Madrid; en menor medida me han sido de utilidad las instalaciones del Archivo de la Diputación Provincial de Toledo y las bibliotecas del Centro de Estudios Históricos del C.S.I.C., de las Facultades de Filosofía y Letras y Geografía e Historia de la Universidades Autónoma y Complutense de

Madrid, del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y la Escuela Técnica Superior de Arquitectos, así como de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. He puesto especial interés en el rastreo de publicaciones periódicas de los años 1925-1939, en busca no solo de textos de y sobre Alberto en su periodo más creativo, sino también de documentación fotográfica. Este trabajo me ha permitido recuperar prácticamente todos los comentarios de la crítica (véase el Apéndice Documental), algunos de ellos citados en otras publicaciones, pero nunca reproducidos. Del mayor interés ha sido el descubrimiento de un desconocido texto de Alberto publicado en el periódico CNT el 7 de febrero de 1933 bajo el título "El arte como superación personal", extracto de una conferencia impartida en el Ateneo de Madrid a finales de 1932, y que junto al más conocido escrito "Palabras de un escultor" (1933) y al debate con los responsables de la revista Nueva Cultura (1935) forman la base teórica más fiable para enfrentarse a la actitud creativa de Alberto (17). En cuanto a las fotografías, he localizado la imagen de dos piezas publicadas en la prensa, hasta ahora desconocidas (CAT.2 y 28).

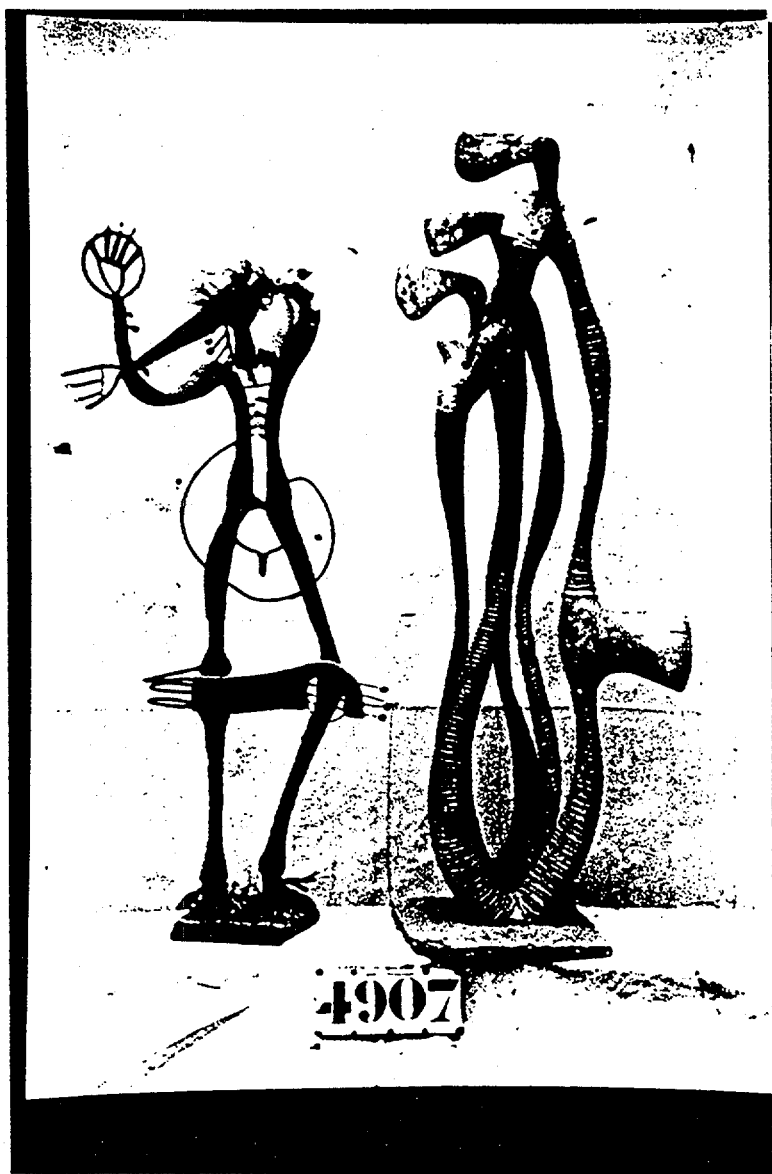
La investigación institucional me ha proporcionado un segundo frente de actuación. Salvo el episodio de la participación de Alberto en la Exposición Internacional de París, considerablemente estudiado por investigadores precedentes (18), las diferentes relaciones -directas o circunstanciales- del escultor con organismos públicos han sido poco rastreadas. La concesión de la Beca de la Diputación

de Toledo en 1926 me ha llevado a visitar esta institución con objeto de disipar las dudas sobre su duración y características. Las actividades del escultor en el Ateneo de Madrid no han podido, por desgracia, ser aclaradas satisfactoriamente: los archivos e informaciones se perdieron en gran parte tras la guerra. Más fructífera ha sido mi investigación de los hechos acontecidos en los primeros años de la guerra civil. Antes he aludido a la pérdida de obras de Alberto en los bombardeos de la capital; el rastreo de la documentación conservada en el Archivo de la Junta de Incautación y Salvamento del Tesoro Histórico-Artístico (hoy en las instalaciones del Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid) me ha permitido recuperar un conjunto de reproducciones fotográficas de veintiséis obras (seis esculturas y veinte dibujos), en su mayoría completamente desconocidas (il. 2-9); se trata de un documento de primer rango para reconstruir la actividad y la evolución artística de Alberto. He podido localizar una de esas obras, un impresionante dibujo de h. 1932-36, en los fondos de la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional (Madrid) (19).

El tercer frente de trabajo ha consistido en recabar información directa de personas vinculadas a Alberto, supervivientes de la convulsiva época de la vanguardia madrileña y el exilio soviético, compañeros y familiares. Han trascurrido muchos años, y las posibilidades en este terreno se han reducido considerablemente: han fallecido Luis Lacasa, Josep Renau, Pablo Neruda... Por otra parte, siempre ha



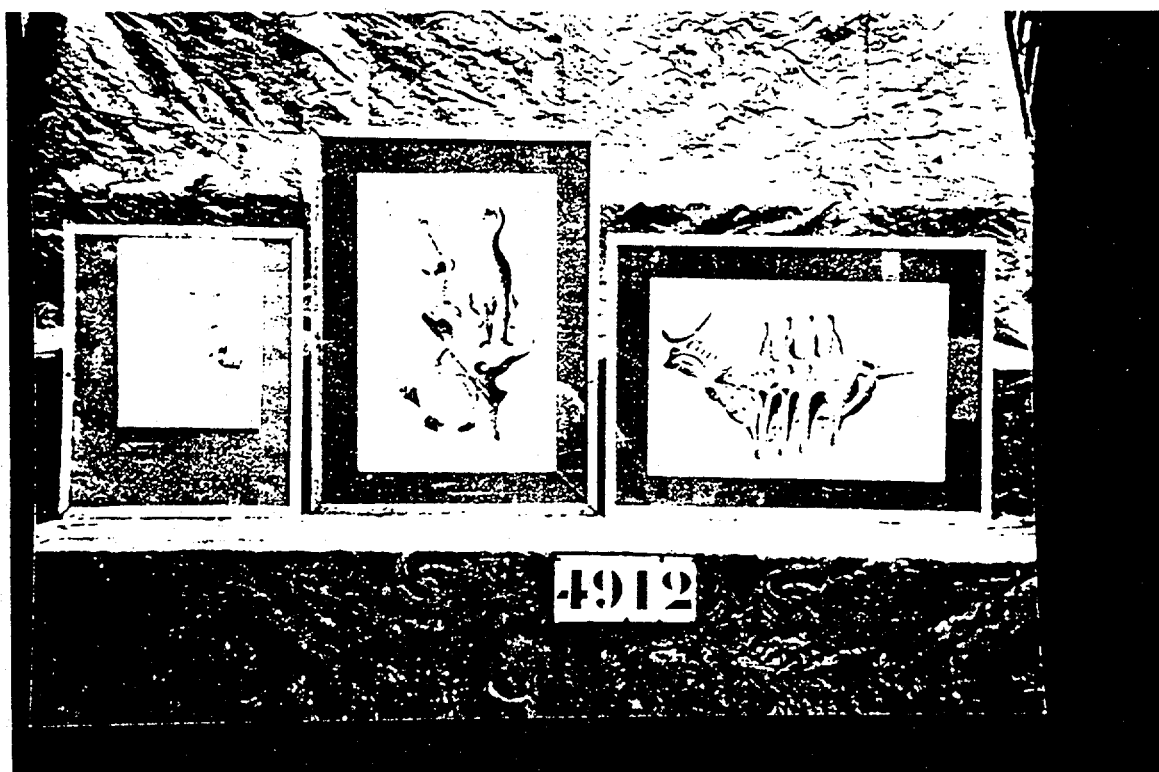
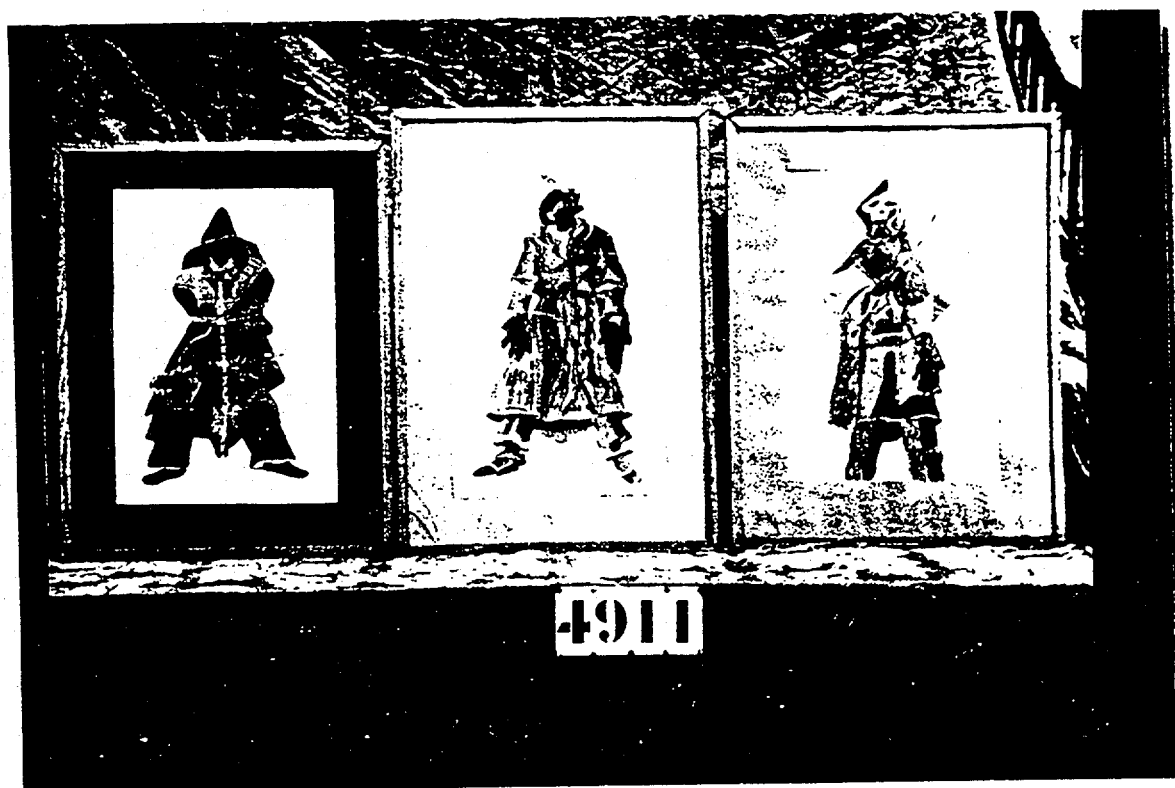
2, 3. Fotografías de obras de Alberto. Archivo de la Junta de Incautación, Madrid.



4, 5. Fotografías de obras de Alberto. Archivo de la Junta de Incautación.



6, 7. Fotografías de obras de Alberto. Archivo de la Junta de Incautación.



8, 9. Fotografías de obras de Alberto. Archivo de la Junta de Incautación.

parecido existir cierta reticencia a hablar sobre los acontecimientos que han rodeado la vida de Alberto; un personaje clave en este sentido, Benjamín Palencia, su compañero esencial en los años veinte y treinta, fue más que parco en palabras cuando un investigador como Raúl Chávarri intentó aclarar el episodio de la "Escuela de Vallecas" (20). Esta desconfianza, fruto sin duda de unas penosas circunstancias vitales marcadas por la derrota en la guerra, el exilio y la censura, ha afectado también a la familia del escultor, a su viuda, Clara Sancha, y a su hijo, Alcaén, quiénes, no obstante, me han proporcionado valiosas informaciones (21). Todas estas circunstancias me han obligado a trabajar con testimonios escritos que, por otra parte, no son escasos, reconstruyendo un complicado mosaico de relaciones, afinidades y debates. Las informaciones principales proceden de Luis Lacasa, el conocido arquitecto que fue cuñado de Alberto; a su labor fundamental como defensor de su obra (suya es la primera monografía sobre Alberto, publicada en Budapest en 1964) hay que sumar las informaciones puntuales suministradas por Francisco Mateos, Benjamín Palencia, Josep Renau, Rafael Pérez Contel, Pablo Neruda, Rafael Alberti, Maruja Mallo, Carlos Morla Lynch, César María Arconada y Jorge Lacasa, entre otros.

Por último, el trabajo de documentación centrado en la producción tridimensional se ha completado con el estudio de la obra no escultórica, un conjunto de creaciones que han merecido aún menos interés por parte de la crítica. Es justo reconocer el valor relativo de los dibujos y escenografías de

Alberto frente a sus esculturas; el título de esta investigación quiere apoyar esta evidencia. Pero la obra bidimensional, además de ofrecer momentos brillantes, en especial en lo que respecta a algunos de los dibujos realizados en España, es un documento de primera mano para explicarnos las pretensiones creativas de Alberto, para considerar las funciones que atribuía a las diferentes artes (escultura-dibujo-escenografía-pintura), funciones a veces paralelas pero más a menudo enfrentadas. He elaborado por ello un catálogo de dibujos y pinturas y otro de colaboraciones teatrales y cinematográficas; así mismo, mi discurso se desplaza en ocasiones del plano de la obra escultórica al de la obra bidimensional.

MITOLOGIAS

Hasta ahora me he referido a problemas de carácter documental parcialmente superables. Pero aún debo desarrollar una problemática más escurridiza, que afecta al ámbito de la interpretación y sin la cual no puede entenderse el olvido y la superficialidad historiográficos.

Al hablar de "mitologías" no quiero echar por tierra el trabajo de historiadores precedentes. No obstante, no encuentro una denominación mejor para referirme a las sucesivas imágenes de Alberto que ha ofrecido la crítica desde 1925: son imágenes míticas que han funcionado en el

subconsciente de especialistas y público en general, una audiencia relativamente reducida pero significativa en el panorama de la intelectualidad española de los últimos 60 años.

Estos mitos han tenido, en mi opinión, triunfos relativos (éxitos) temporales y un fracaso final global. Precisamente la urgencia con que se construyeron ha determinado su inutilidad presente. Como éxitos, estas imágenes son interesantes, y cabe preguntarse por sus orígenes, su racionalidad, su poder de seducción..., pero las respuestas suelen alejarse de Alberto Sánchez y deberían formar parte de otro estudio (sociológico, político, histórico en general) que aquí no voy a emprender. Una característica básica común a todos los discursos sobre Alberto ha sido el escaso acercamiento a su obra -como realidad material- y a su autor -como individuo creador-, a veces justificándose en la precariedad documental y la escasez productiva, pero en el fondo mostrando una actitud despreciativa y superficial. El resultado (el fracaso final) salta a la vista: la obra de Alberto es hoy poco conocida y escasamente apreciada.

El artista pastor.

Aunque ningún texto precedente se haya atrevido a hablar de Alberto como un pastor, quiero empezar este repaso historiográfico con un mito inicial, "primigenio", con hondas raíces en la cultura occidental. Ernst Kris y Otto Kurtz, en su sugerente ensayo "La leyenda del artista" rastrean sus orígenes:

"La historia del artista como pastor proviene de un relato popular acerca de la juventud de Giotto, una tradición oral que comenzó a tomar forma en Florencia cerca de un siglo después de muerto el maestro." (22)

"Raffaellino da Reggio abandona los gansos que le había confiado su padre (Piles, 1715, pág. 232), mientras que Mantegna en el siglo XV y Franz Xaver Messerschmidt en el XVIII, se supone comenzaron sus vidas como pastores (Vasari, 3: 384); biógrafos posteriores añaden que dibujaban afanosamente los animales de sus rebaños. Desde luego estos no son hechos conocidos de las vidas de los artistas, sino que se trata de decorados móviles añadidos en el taller del biógrafo. (...) Incluso en tiempos modernos vemos intentos ocasionales de volver al viejo tema del pastorcillo, como en la biografía de Segantini por Servaes (1902, pág. 12) o en la de Mestrovic por Planiscig (1910). (...) Todo lo que destaca en las posteriores realizaciones de un artista se atribuye a las impresiones tempranas que recibió en su niñez, de las cuales, por supuesto, no se sabe nada. Así no causa sorpresa el que Vasari (1: 221), en el prólogo general a sus Vidas intentase resumir y aclarar el grupo de historias concernientes al entorno rústico y la ocupación pastoril de los artistas. Deseaba mostrar que la necesidad de crear arte era innata y parte de la naturaleza humana, y que al igual que "nuestros antepasados más lejanos, que estaban más cerca del

principio de las cosas y de la creación divina, y que, por tanto, estaban dotados de mucho mayor vigor mental, descubrieron por sí mismos esas artes nobles", así en tiempos más recientes se podía aún constatar que "simples niños, criados en la maleza sin educación, han comenzado a dibujar ellos solos, empujados por la vitalidad de su espíritu, con las hermosas pinturas y esculturas de la naturaleza como modelo"." (23)

Para el tema que aquí nos ocupa, el éxito de esta leyenda se verifica en la imagen inmediata que muchos espectadores han proyectado y proyectan sobre Alberto, más que en las afirmaciones de historiadores y críticos. No obstante, los relatos biográficos no olvidan nunca su primera ocupación como porquero (o porquerizo). Así, Luis Lacasa nos informa de que "Alberto comenzó a trabajar como porquerizo a la edad de siete años", no sin antes haber señalado que "Su padre, Miguel Sánchez, fue zagal de pastor" (24). Aunque parece apuntarse cierta predisposición hereditaria, no tengo constancia de que tan noble ocupación dejara huella en su trayectoria artística. El propio Alberto se refiere a esta etiqueta pastoril que tuvo que soportar desde el principio de su carrera, cuando su amigo Rafael Barradas intentaba que aceptaran su participación en la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925; Barradas le comentó:

"Voy a ver si entras tú. Cuando he dicho que se trataba de un artista panadero, me dijeron: 'Ya está aquí lo del pastor poeta'. (...) Chico, me parece que va a ser difícil que entres..." (25)

Como refuerzo del mito, nada mejor que insistir en las relaciones de Alberto con el más mítico poeta-pastor español, Miguel Hernández. Alberto dejó bien clara su admiración por el escritor alicantino en un escrito-homenaje en el que nos comenta un encuentro en Madrid y una excursión por el campo vallecano:

"Me encontraba una tarde sentado en la terraza de un café de Madrid, con varios amigos y otros que no lo eran. Yo estaba dialogando no recuerdo con quién.

Pues, como íbamos diciendo y en un momento de esto, volví la cabeza y me encontré que junto a nuestra mesa había un mozo de pueblo muy tostado de sol, en traje de pana, calzado de alpargatas, y con una carpeta pequeñita en la mano. (...)

Después de una ligera conversación con Bergamín, nos pusimos los dos a dialogar: él, de campos y montes de Orihuela, y yo de las tierras y montes de Toledo. Consecuencia de este diálogo fue una invitación que le hice para pasar una tarde por las tierras y campos de Vallecas.

A los dos días de este primer encuentro nos vimos andando por los magníficos campos plásticos y nutritivos de Vallecas, pues a medida que fuimos caminando, íbamos comiendo espigas de cebada y trigo, de las que llevábamos los bolsillos llenos.

De pronto Miguel se para y arranca una planta de la tierra y me la muestra en la palma de la mano:

- ¿Esto qué es?

- Esto es un cardillo-, dije yo.

- Fue cardillo -dice él-. Ahora es carduncha, para últimos de agosto será cardo y para septiembre dará flor, que pelada con cuidado, se come y tiene el sabor de la alcachofa-, recargando esta última palabra y empujándola con el pecho para que tuviera mayor fuerza.

Confieso que me quedé un poco molesto por este examen y sin más me metí por un campo de cebada buscando una planta que él no conociera.

Arranqué una y se la mostré:

- ¿Esto qué es?

Y tranquilamente se echó a reír:

- Pero hombre, si esta planta es la que da la flor que nosotros llamamos margarita del sol.

Después de esto le propuse subir a los cerros a coger tomillos y a demostrarle que no todos huelen igual." (26)

Más allá de una indudable admiración por la naturaleza y la coincidencia histórica de dos trayectorias, no conozco ningún dato especialmente significativo que me permita establecer vínculos consistentes entre ambos artistas en el plano poético. Miguel Hernández, y el tono del texto citado lo corrobora, no era una persona especialmente cercana a Alberto; desde luego, el poeta no formaba parte del círculo de amistades madrileñas que frecuentaba el escultor. Ello quizá no impida trazar interesantes nexos de unión entre ambos, pero igualmente podrían establecerse entre Alberto y muchos otros

personajes nada sospechosos de haber ejercido el "pastoreo". Y desde luego no es razón para la identificación de dos personalidades bien diferentes, como ha ocurrido en alguna ocasión (27).

La sensibilidad "pastoril" de Alberto se perfila con claridad en las diferentes descripciones físicas del personaje. La fascinación por los caracteres fisonómicos de un artista no es un rasgo nuevo en la historia del arte, aunque en nuestro siglo se haya convertido en ocasiones en una especie de culto. Alberto realizó un número moderado de autorretratos que nos ofrecen una imagen adusta, sencilla y sin concesiones emotivas (ils. 10, 11). Algunas fotografías, frecuentemente acompañado por familiares o amigos, son más abiertas y expresivas. Los comentarios que nos han dejado sus contemporáneos insisten en la reciedumbre de su expresión; Luis Buñuel le recuerda así:

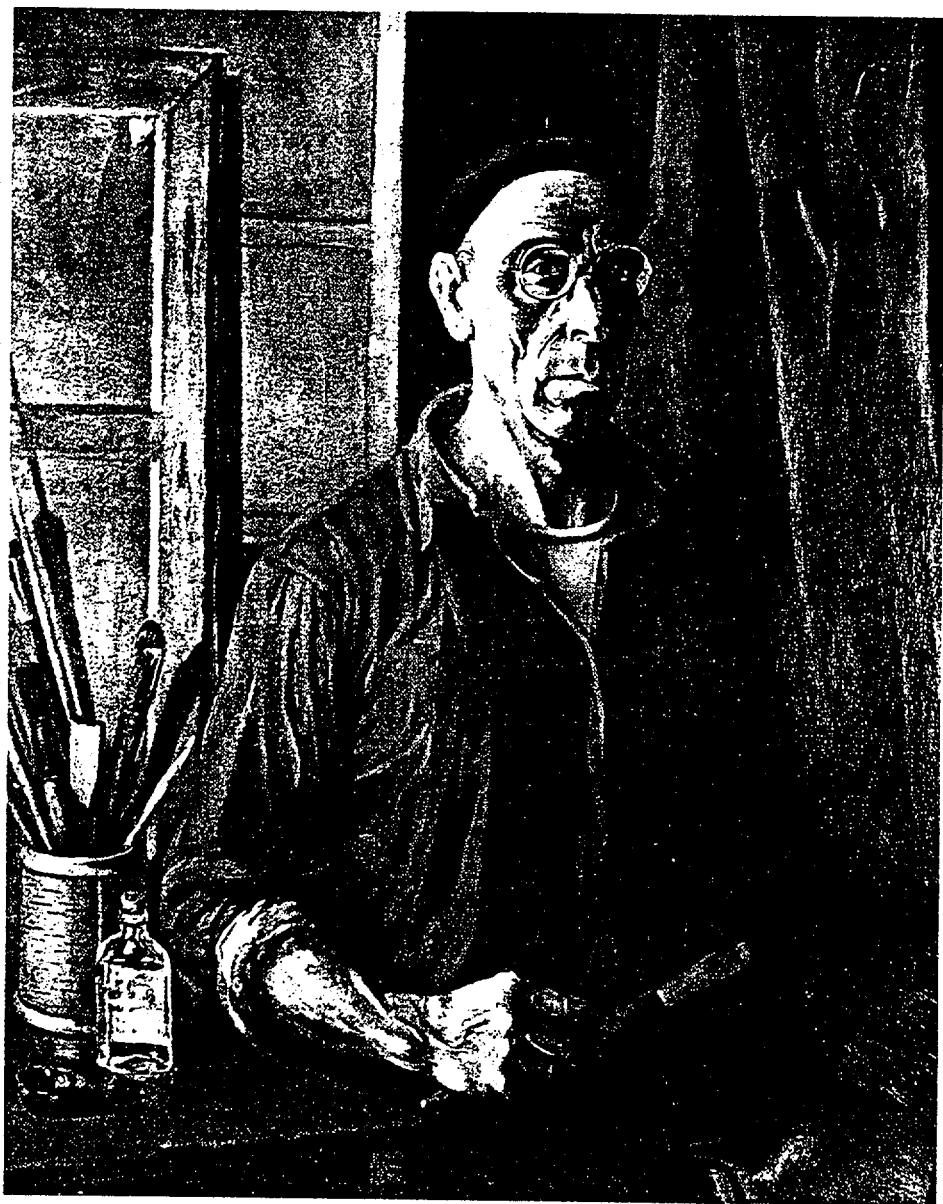
"Su rostro parecía tallado en madera de olivo.
Irrracionalmente asocio su expresión a la de un caballo."
(28)

La descripción de Valentín de Pedro, más detallada, se ha convertido en punto de referencia para una imagen general:

"De tanto vivir metido en sí mismo, el escultor Alberto tiene un aire huraño y selvático. Es flaco y alto. La piel, pegada a los huesos. Sus ojos hundidos, pequeños, negros y brillantes, y la nariz larga y afilada, recuerdan al águila. En su frente, grande, abombada -una frente de piedra-, se marcan las venas y se



10. Alberto: "Autorretrato" (1926/28).



11. Alberto: "Autorretrato" (1947/54).

las ve palpar como si por ellas corriera el pensamiento." (29)

Ese "vivir metido en sí mismo" no es atributo exclusivo del pastor, pero la identificación resulta inevitable al combinarlo con la vertiente campestre de la personalidad de Alberto y con sus largos y solitarios paseos por los montes. Un ex-cuidador de cerdos, de rostro curtido y pétreo, siempre con una boina en la cabeza, caminante por los campos castellanos, conocedor de las diferentes fragancias de los tomillos... ¿Qué es, sino un pastor?. Y un semi-analfabeto autodidacta (Alberto aprende a leer y escribir medianamente a los 15 años (30)), ¿no es la base del mito del artista creador del que nos hablaban Kris y Kurtz? El mito clásico se adapta al discurso moderno: Alberto es un ejemplo, un individuo solo, ensimismado, trabajador heroico que supera su ignorancia alimentado por las fuerzas telúricas, en su contacto con la tierra, fuente de la creatividad.

El campesino.

Análisis algo menos superficiales (con acercamientos a algunas obras escultóricas, declaraciones y acontecimientos) han dado como resultado otra imagen mítica, relacionada con la anterior, aunque de pretensiones distintas: la imagen de Alberto como campesino. Las primeras esculturas de Alberto, realizadas entre los años 1919 y 1925, ofrecen inequívocamente una iconografía "popular" que se ha identificado como "campesina". Esculturas como Carretero vasco, Ciego de la

bandurria, Campesina o Buey, pese a no ser las más conocidas del escultor, han contribuido a definir esta relación mítica entre Alberto y el campesinado. Tras la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925, en la que se presentaron estas obras, la crítica favoreció esta interpretación (31); el episodio de la "Escuela de Vallecas" entre 1927 y 1932 (aprox.) y el texto "Palabras de un escultor" la reforzaron. Respecto a la "Escuela de Vallecas", su carácter problemático e incluso mítico ya ha sido señalado por la historiografía precedente (32); me ocuparé del tema en su momento. Con las declaraciones de Alberto en "Palabras de un escultor" es conveniente ser cuidadosos; el texto, de considerable belleza literaria, comienza con una rotunda afirmación ("Me dicen: la ciudad. Y yo respondo...: el campo.") que hay que entender en su debido contexto como un manifiesto estratégico que insiste en la búsqueda de una realidad más profunda, y no como una reacción conservadora y anti-urbana. Esta búsqueda de lo primigenio en la naturaleza se produce pese a que Alberto no residió nunca en el campo; siempre estuvo relacionado con la vida política y cultural de Madrid, donde se instaló muy pronto, y rechazó el secular retraso de la sociedad rural española, tal como se deduce de ciertas declaraciones, algunas obras (pienso por ejemplo en su desaparecida serie de dibujos Los milagristas y los tomadores de sol, en la que arremete contra "Esa gente, eternamente ociosa, que formaba una multitud en los días de sol en invierno a las tres de la tarde, pegada a las paredes como lapas..." (33)) y en general de su compromiso político

socialista.

Lo que ocurre es que esta nueva imagen campesina de Alberto contribuye a reforzar los tintes antimodernos y tradicionales que cierta interpretación casticista atribuye al arte y la cultura españolas en general y al del momento histórico que nos ocupa en particular, en el que se dejan sentir todavía los últimos coletazos del noventayochismo y su mística reivindicación de un paisaje y un modo de vida que estaba entrando en conflicto con la realidad española (34). Ya en 1934 la revista "Nueva Cultura", de filiación comunista, se hace eco de esta lectura "campesina" de la obra de Alberto, y sin profundizar en su verdadero sentido, le hace algunas "recomendaciones":

"La unidad ideológica de Alberto se verifica en ese ruralismo místico de los campos de Castilla, de sus pueblos y sus villas desoladas. Le atraen poderosamente los tipos y las expresiones de la entraña popular: el campesino y el obrero en sus actitudes cotidianas, en los cafés, en las "casas colmena"; las mujeres con sus cántaros, sus macetas y el color de las ropas lavadas y quemadas por el sol; las manos de dedos gruesos y encallecidos del trabajador de la tierra... El tipo y la calidad se manifiestan con fuerza, rudeza y claridad en sus dibujos. Las esculturas de Alberto son una concentración plástica del paisaje rural castellano, visto con la fuerza brutal y animista de un primitivo, la síntesis de la actitud plástica del momento actual con el contenido formidable de la mentalidad campesina. (...)

Alberto, como buen campesino, mira con desconfianza hacia la ciudad, acumula sus maldiciones sobre el espíritu degenerado de la metrópoli burguesa, "origen de todos los males"; (...) amigo Alberto, cuando alguien te dice: "la ciudad", y tú replicas "el campo", nosotros, a pleno pulmón, te gritamos: "¡La ciudad y el campo juntos, a iluminar la nueva aurora!". (35)

Tal como veremos en el capítulo correspondiente, la escueta respuesta de Alberto a los responsables de la misiva evidencia la distancia de nuestro escultor respecto a esta interpretación de su obra. Lo que ahora me interesa es constatar como a través de ella (y a través de las sugerencias y consejos que exponen sus autores) se está inscribiendo el trabajo de Alberto en unas coordenadas ideológicas que le son ajenas: la consideración de Alberto como un campesino hace de él un defensor de los valores tradicionales de la sociedad rural, enfrentada a cualquier forma de individualismo, fuertemente cohesionada y cerrada en sí misma, y donde el trabajo creativo es solo artesanía: de aquí deriva ese motivo recurrente de Alberto como artista panadero, trasladando a sus esculturas las decoraciones artesanales de los panes, trasunto simbólico de las hendiduras del arado campesino.

El obrero revolucionario.

Antes de seguir con el repaso mitológico, quiero hacer una aclaración para que el lector no se despiste: la obra de Alberto tiene relaciones con las ideologías que sustentan los

mitos que expongo; no pretendo demostrar que Alberto se desentendiera de la realidad del campesinado castellano o de la tradición artística costumbrista, realista o regionalista. Lo que intento dejar claro es que un diálogo o confrontación se convierte, en las interpretaciones tradicionales, en identificación, o mejor dicho, en anulación de una identidad personal en beneficio de un modelo ideológico. A Alberto le interesaba (y mucho) el mundo campesino, pero no era un campesino ni un defensor de cierta ideología campesina.

Algo similar ocurre de nuevo con la imagen proletaria. Alberto no era un obrero, o al menos no lo fue desde su abandono del trabajo de panadero en 1926 (36), abandono vivido como una auténtica liberación. Por contra, la crítica ha insistido en caracterizarle como el "panadero-escultor" y su obra se ha definido como popular y revolucionaria:

"Alberto no era un artista de oficio, aunque sí de vocación. Era simplemente un proletario en todo el rigor del término: un obrero panadero que se ganaba su jornal trabajando toda la noche en una tahona. De día, quitando horas al sueño, dibujaba y hacía pequeñas esculturas en barro. (...) Es, simplemente, un caso normal, de esos que en una forma u otra se repiten en las biografías de los artistas de todo momento. Es joven, y trabaja en el arte desde hace unos cuantos años. No ha sentido la necesidad de dejar su oficio de panadero, con el que se gana la vida, para seguir el camino de la bohemia desaharrapada e infecunda. Honestamente realiza su arte. Y como siempre está dispuesto a volver a la tahona, no se ve en la

necesidad de hacer concesiones a nada ni a nadie." (37)

La insistencia en el compromiso político de Alberto aparece en los primeros años 30 y se recrudece en torno a 1933-36. En plena efervescencia de la polémica arte/política, la revista Nueva Cultura entabla con él el debate al que me he referido en el apartado anterior. Antes de emitir un juicio apresurado, será mejor tener en cuenta algunos datos.

Alberto Sánchez, hasta donde llegan mis informaciones, contactó desde temprana edad con las Juventudes Socialistas (38). Su padre parece que fue militante del Sindicato de Artes Blancas (panaderos) en Madrid, y el traslado de la familia desde Toledo a Madrid tuvo que ver con motivos políticos (39). Estableció contactos con grupos izquierdistas cercanos al Partido Comunista (revistas "Octubre" y "Nueva Cultura") y anarquistas (el periódico "CNT") e hizo amistad con algunos de sus miembros; su compromiso con las autoridades republicanas durante la guerra civil es bien conocido (participación activa en el Pabellón republicano en la Exposición Internacional de París, 1937; labores educativas y de propaganda en Valencia, 1937). Finalmente, su exilio en la Unión Soviética y el ingreso en el P.C.E. en 1947 (40) dejan bastante clara su filiación ideológica de izquierdas. La cuestión ahora consiste en saber en qué medida esta filiación conforma una producción artística. La respuesta no es sencilla, y buena parte de las páginas subsiguientes se centrarán en esta problemática, pero puedo adelantar algunos datos aclaratorios. En primer lugar, la obra de Alberto, salvo rarísimas excepciones (41), no es

una obra propagandística. No encontramos en ella misivas o símbolos de directa filiación política; incluso podemos decir que su obra con más implicaciones políticas, El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella, se sirve de unos elementos formales y condensa un significado más abierto y menos implícitamente político que la mayor parte de las obras presentadas en el Pabellón republicano, incluyendo el "Guernica" de Picasso y el "Payés catalán en revolución" de Miró. Y en segundo lugar, y esto dio mucho que hablar en su momento, tampoco encuentro un soporte estético marxista en la producción de Alberto. Valeriano Bozal, en los años sesenta y setenta, fue el difusor de una interpretación marxista de la obra de Alberto sobre la base de una estética realista (42). Dicha estética, que difería considerablemente del radical realismo socialista en curso en los países del este, no dejaba de insistir en el abandono de todo sostén metafísico, en las raíces históricas, lógicas y dialécticas de la obra de arte, y en la valoración del trabajo y la "humanización" de la naturaleza como rasgos propios de la poética de Alberto:

"Este es ni mas ni menos el interés de Alberto: él ha transformado en sus esculturas la naturaleza añadiéndole algo humano, humanizándola, es decir, poniendo de relieve, patentizando la índole misma del trabajo, pues no es otra cosa, como ya señaló hace tiempo Hegel, que transformación o humanización de la naturaleza, Alberto ha convertido el medio en mundo, ha visto el medio como centro, núcleo y base de todas las significaciones gracias a esa fuerza que todo lo mueve,

única tradición del pueblo: el trabajo. (...) Es cierto que el trabajo se corrompe y que el hombre se aliena o vende, pero no lo es menos que solo el trabajo puede humanizar al hombre. Solo una vez adquirida la conciencia puede terminar la venta del trabajo, con su alienación. El artista popular sabe todo esto. Por ello su camino es en cierto modo fácil: en primer lugar, volver a la realidad; es lo que hicieron Valle-Inclán, Machado, Sender..., Alberto. En segundo lugar, no entender el mundo metafísicamente, sino histórica, lógica y dialécticamente, tal como hicieron los ya citados." (43)

No se trataba ya de un realismo superficial y propagandístico; el nexo con el proletariado se establecía en niveles más profundos:

"A diferencia de lo que tanto gustaban hacer multitud de artistas comprometidos con la realidad políticosocial, Alberto no pone en práctica un arte realista de denuncia. Su obra toda, y ésta en concreto (se refiere a El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella), pone sobre el tapete la posibilidad de establecer las relaciones entre la vanguardia artística y la realidad social a niveles muy distintos de los tradicionales. (...) Frente a la relación de dominación y posesión que tipifica la bipolaridad hombre naturaleza en la sociedad capitalista, Alberto pone en pie una relación en la que toda dominación, toda posesión queda excluida. Si aquella

definía a la burguesía, ésta caracteriza al pueblo que tiene en la naturaleza el "capital" de su trabajo, que hace de ella valor de uso... Alberto pone en pie una relación típica de la sociedad agraria -como lo era la sociedad peninsular en aquel momento-, pero no con nostalgia del pasado perdido, sino con la renovación de un sistema de relaciones que ha trascendido la cosificación propia del sentido utilitario e instrumental. En este sentido hablaba el escultor del "arte revolucionario que busca la vida". (44)

Como se verá más adelante, creo que este discurso simplifica demasiado una problemática muy compleja; no obstante, he de reconocer que ha sido el acercamiento más meritorio a la obra de Alberto, aun mediatizado por la coyuntura histórica de la España franquista, y el de mayor éxito hasta hoy: un importante número de espectadores conoce a Alberto gracias a Bozal.

Alberto hoy.

¿Cual es la imagen actual de Alberto Sánchez? Después de descubrir tres imágenes históricas del escultor resulta un tanto aburrido atender a la bibliografía más reciente en las escasas ocasiones en las que esta se ocupa de él. En cierto modo nos encontramos en una situación paradójica: Alberto es noticia en los periódicos, participa en exposiciones colectivas que pretenden revisar nuestro arte de vanguardia y es reivindicado por altas instancias culturales; al mismo

tiempo se constata la fragilidad de estas reivindicaciones y la inexistencia aún de una monografía sólida o una exposición antológica debida.

En los últimos años ha crecido el interés general por el desarrollo de la vanguardia en España (anterior y posterior a la guerra civil), por la escultura como disciplina artística, y más concretamente, por algunos escultores españoles "malditos", como Jorge Oteiza o Angel Ferrant. Prueba de ello son las numerosas exposiciones y publicaciones sobre el particular, así como la adquisición de obras por parte de instituciones públicas y privadas (45). Todo ello tiene mucho que ver con el definitivo arranque de la industria de la cultura en nuestro país, el papel difusor de los medios de masas o el desarrollo de un mercado especulativo de arte, fenómenos que están contribuyendo a formar un nuevo discurso mitológico, descafeinado y ecléctico: el discurso "normalizador" de la post-transición española, moderno y europeo. A la instrumentalización ideológica como estandarte ha sucedido hoy una recuperación circunstancial y oportunista: la recuperación del capital.

El nuevo mito no se refiere específicamente a Alberto, pero nuestro escultor también podría participar en él como un objeto más de consumo cultural inmediato. No obstante, parece que Alberto se resiste a esta inmersión en el mercado masivo. Retorno a mi sorpresa inicial en esta introducción: una vez superadas las circunstancias históricas que impidieron el acercamiento a su obra y su personalidad, ¿por qué Alberto sigue siendo una imagen borrosa que la gente relaciona

vagamente con el artista pastor, el artesano campesino o el obrero propagandista? ¿Por qué han fracasado las múltiples exposiciones divulgativas sobre Alberto de los años 70 y 80? Después de algún tiempo de investigación, estoy convencido de que la razón se encuentra en las propias creaciones de Alberto, en sus pretensiones artísticas, en el centro mismo de su poética. ¿Cómo vender en un museo su defensa de la intromisión de la naturaleza en el acto creativo -y la consecuente desmitificación del artista/heroe-? ¿Cómo lograr que simples vaciados en bronce, piezas de salón, se conviertan en tótems y referentes simbólicos de la colectividad?. La obra de Alberto pierde su mayor atractivo en el momento en que se procede a su reobjetualización, al encerrarla en un museo o reproducirla en series de ejemplares en bronce; se convierte en la obra de un artista frustrado, inconstante, que no pudo dar fin a sus trabajos, que es necesariamente irrecuperable; con vistas al mercado, el esfuerzo interpretativo y la reconstrucción conceptual que demandan sus trabajos conservados y los testimonios fotográficos de piezas perdidas son excesivos para proceder a una exitosa divulgación masiva que proporcione beneficios.

A veces me tienta la idea de que Alberto, voluntariamente, ha dejado sembrado un camino de dudas e interrogantes para imposibilitar una recuperación oportunista, para obligarnos a adoptar una posición incómoda, insatisfecha, crítica. De ser así, la historia de Alberto no sería tan triste como pareciera en principio. En cualquier caso, este artista moderno insatisfactoriamente instalado en la

modernidad dejó escrito un mensaje que bien puede servirnos ahora para continuar leyendo: "Muchos artistas se esfuerzan por descifrar misterios. Unos lo consiguen. Y a otros se les estima por su intento."

NOTAS.

1. Se han realizado considerables aportaciones al estudio de la vanguardia histórica española a partir de la publicación de los trabajos fundamentales de Jaime Brihuega. Entre ellas pueden destacarse las investigaciones sobre la pintura surrealista española de Lucía García de Carpi, los trabajos sobre el Pabellón Español en la Exposición Internacional de París de 1937 de Fernando Martín Martín, Catherine B. Freedberg y Josefina Alix Trueba, la panorámica sobre escultura española de vanguardia que también organizó Josefina Alix, y la esclarecedora interpretación global que Eugenio Carmona ha ofrecido en la Exposición "Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España 1900-1936", celebrada en Frankfurt a.M. a finales de 1991; a todo ello hay que sumar numerosos estudios regionales (en especial sobre las vanguardias catalana, vasca y gallega) y monografías de artistas, generalmente fruto de exposiciones antológicas.
2. La primera monografía sobre Alberto fue realizada por Luis Lacasa y publicada bajo el seudónimo "Peter Martin" en Budapest, 1964. En los años 70 y a principios de los 80 aparecieron algunos catálogos de exposiciones

monográficas con informaciones fragmentarias, el más importante de ellos publicado por el Ministerio de Educación y Ciencia en 1970 con motivo de la exposición antológica Alberto en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid. María Socorro Robles Vizcaino dedicó su Memoria Licenciatura (Universidad de Granada, 1974) a "Alberto. Su personalidad y su obra". Enrique Azcoaga redactó en 1977 el volumen correspondiente a Alberto en la colección "Artistas españoles contemporáneos", editada por la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia. Por último, M^a Jesús Losada Gómez realizó una abundante recopilación documental en su libro Alberto Sánchez en su época (Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1985), resultado de una investigación doctoral sobre "El surrealismo y la escultura española en el periodo de entreguerras" (Universidad Complutense de Madrid, 1977).

3. Entre ellos, pueden citarse los realizados por Pablo Neruda, Rafael Alberti, Blas de Otero, Joan Miró, Juan Rejano y Luis Felipe Vivanco. Para una completa información sobre homenajes poéticos a Alberto, véase la bibliografía incluida en LACASA, Jorge (et al.). Alberto. Toledo, Ministerio de Cultura, 1980, recopilada por Alcaén Sánchez, hijo del escultor.
4. Dos de estas piezas formaban parte de proyectos mayores: la Maternidad (CAT.16) estaba integrada inicialmente en el Monumento a los Niños (CAT.17); el número 32 del catálogo

es simplemente un modelo en yeso para la realización de El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella (CAT.33). Por otra parte, las piezas 10, 27 y 30 del catálogo son simples fragmentos o maquetas de obras perdidas o no realizadas.

5. Vid. el apartado 1.b. Obras sin documentación fotográfica mencionadas en publicaciones sobre Alberto., letras A-Ñ, del catálogo de esculturas del presente trabajo.
6. Vid. el mismo apartado, letras O-V. Cuatro de esas menciones corresponderían a obras realizadas entre 1949 y 1956.
7. Alberto solo eligió este material para una de sus piezas, concretamente una de sus "Mujeres castellanas" (CAT.43) realizada en Moscú.
8. Los herederos directos no me han facilitado datos exactos sobre estas reproducciones. He intentado sin éxito recabar información de la Fundación Capa, que elaboró gran parte de las piezas en bronce, a través de una entrevista directa con Don Eduardo Capa y una posterior comunicación escrita. La mayor parte de los vaciados se realizaron a mediados de la década de los 70, como parte de la estrategia difusora de la obra de Alberto por parte de la Fundación que llevó su nombre, hoy disuelta. Dirigida por Jorge Lacasa, sus objetivos eran "supervisar y dirigir las ediciones limitadas de bronce, para afrontar el peligro de desaparición de los originales, y difundir su obra. Luego, algo importantísimo: realizar múltiples pequeños manejables, asequibles a todo el

mundo, y por último, una labor de popularización, con películas destinadas al más amplio público, edición de libros, folletos, montaje de exposiciones, etcétera, aparte de la labor científica de investigación a fondo." (Cfr. VEYRAT, Jorge. "Jorge Lacasa: una fundación que proteja y difunda la obra de Alberto". NUEVO DIARIO. Madrid, 3 de abril de 1973, p. 14). En el catálogo de la exposición "Alberto" en la Galería Laietana de Barcelona (1976) se informa de la existencia reproducciones de 15 esculturas (12 con tiradas de siete ejemplares y tres con tiradas de 50), además de 1600 ejemplares de un múltiple del boceto de la escultura Pájaro bebiendo agua, 99 ejemplares litográficos de cinco dibujos (encargados a Joan Torrents) y 300 serigrafías de un dibujo más. Los beneficios económicos debieron ser cuantiosos, a tenor de informaciones fragmentarias: la Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros del Sureste de España (Alicante) cotizaba las piezas de su exposición monográfica "Alberto" en 1975 entre 1.200.000 y 2.900.000 pts. (según figura en el propio catálogo); la Galería Laietana entre 10.000 y 2.000.000 las esculturas y entre 4.000 y 10.000 las litografías (según GAZETA DE ARTE, 14 de marzo de 1976, p. 9); el Anuario de Arte de la revista "Lápiz" informa en 1980 de la subasta de una reproducción en bronce por 760.000 pts.

9. Cfr. VAZQUEZ DE PARGA, Ana (et al.). Angel Ferrant. Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.

10. Cfr. VV.AA. Gargallo 1881-1981. Exposición del Centenario. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.
11. Cfr. MERKERT, Jörn. Julio González. Catalogue raisonné des sculptures. Milano, Electa, 1987; y SPIES, Werner. Esculturas de Picasso. Obra completa. Barcelona, Gustavo Gili, 1971.
12. Vid. SANCHEZ, Alberto. Palabras de un escultor. Valencia, Fernando Torres, 1975, p. 19.
13. Tal es el caso, por ejemplo, del Monumento a los pájaros (CAT.25) y de las distintas piezas realizadas con "piedras encontradas" (CAT.18).
14. Según testimonio de Clara Sancha, viuda del escultor, trasmitido a través de su hijo Alcaén (entrevista del 8 de marzo de 1989) las esculturas desaparecidas fueron cuatro, entre ellas Escultura de horizonte. Signo del viento (CAT.26), El hombre del porvenir (CAT.N) y Tres formas femeninas para arroyo de juncos (CAT.21). El 2 de julio de 1937 el delegado de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública, Roberto Fernández Balbuena, envía una carta al entonces Director General de Bellas Artes, Josep Renau, informándole del intento fallido de recuperar obras en el domicilio de Alberto: "De Alberto no ha sido posible recoger nada: ayer estuvieron de nuevo Ferrant y Mayo (sic), y aquella casa estaba inaccesible." (documento sin catalogar, Archivo de la Junta de Incautación y Salvamento del Patrimonio Histórico-Artístico - S.E.R.P.A.N.).

15. Para los detalles del hallazgo, véase ALIX TRUEBA, Josefina. Pabellón Español en la Exposición Internacional de París, 1937. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 167-168.
16. La información sobre el hallazgo apareció reflejada en la prensa madrileña; véase el artículo de Josefina Alix en el diario "El País" del lunes 12 de diciembre de 1988, p. 43.
17. El texto "El arte como superación personal" no aparece citado ni reproducido en ninguna de las publicaciones sobre Alberto, pese a su fundamental importancia. Sí aparece citado en la introducción de Carlos Sambricio al libro de escritos de Luis Lacasa (LACASA, Luis. Escritos, 1921-1931. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1976, p. 73); tal como informa Sambricio, el extracto publicado en C.N.T. apareció previamente en la revista de la Federación Universitaria de Estudiantes de Arquitectura de Madrid, "APAA". He publicado y comentado el texto en un artículo en el ANUARIO DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORIA DEL ARTE de la Universidad Autónoma de Madrid (vol. III, 1991, pp. 151-159).
18. Cfr. MARTIN MARTIN, Fernando. El Pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937. Sevilla, Universidad, 1982; FREEDBERG, Catherine B. The Spanish Pavillon at the Paris' World Fair of 1937. New York, 1986, y ALIX/1987 (op. cit.).
19. He descrito todas las piezas presentes en las fotografías en un artículo en el Boletín de Arte de la Universidad de

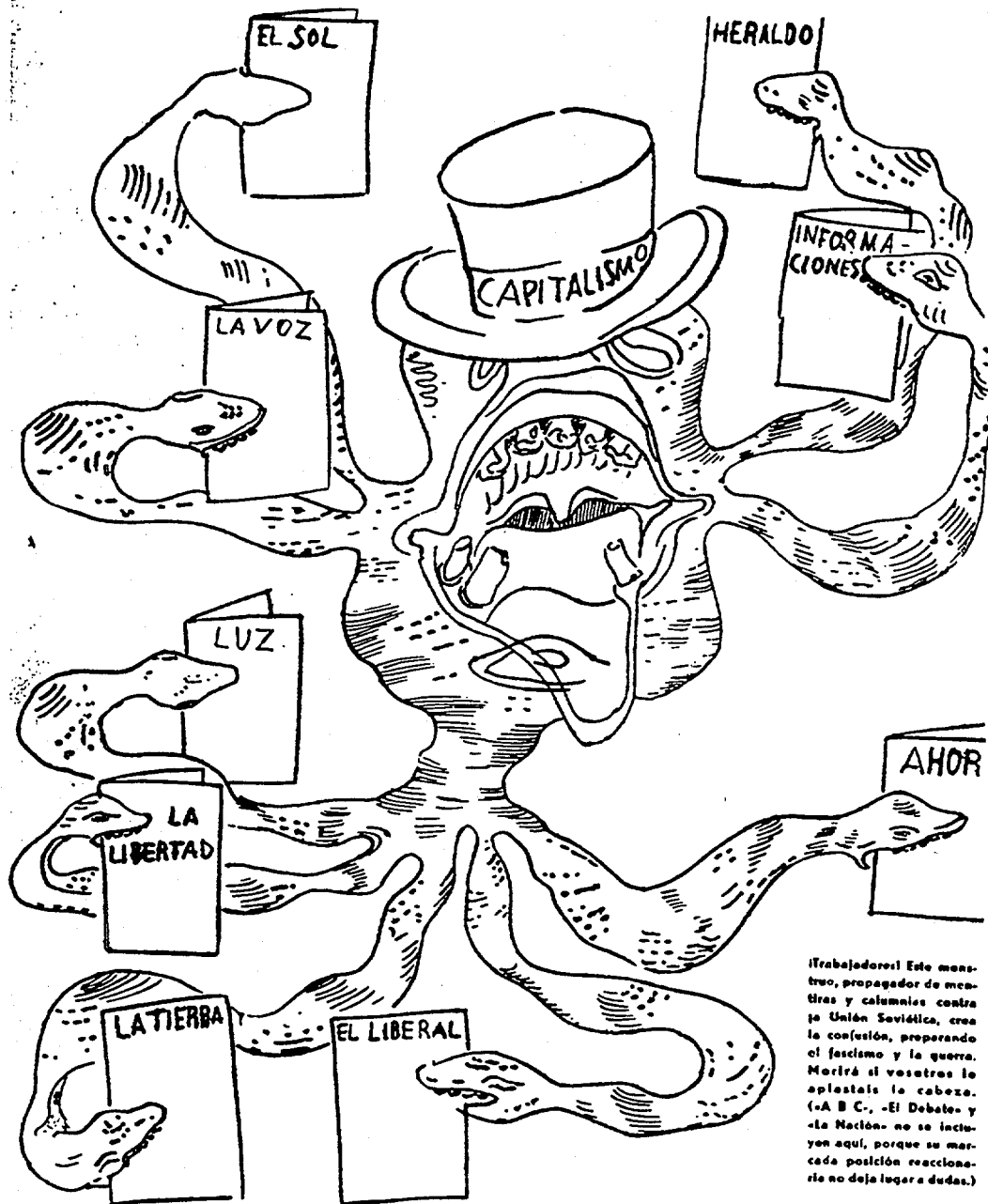
Málaga (1991, en prensa). Se trata de cuatro esculturas ya conocidas por otras reproducciones (CAT.13, 21, 23 y 29) y dos completamente desconocidas (CAT.30 y 31), así como 20 dibujos (18 desconocidos y dos ya publicados). Las obras fueron fotografiadas por la Junta de Incautación y procedían casi con total seguridad del domicilio de Alberto en la Calle Joaquín María López, 42 (Madrid), bombardeado por las fuerzas franquistas a poco de iniciarse el conflicto; los negativos se conservan en el Archivo Ruiz Vernaci (Madrid). El paradero actual de las obras originales -si es que perviven- es un misterio. Los dibujos formaron parte de un depósito de la Comisaría General del Servicio de la Defensa del Patrimonio Artístico Nacional en la Biblioteca Nacional (Madrid), tal como demuestra un recibo con número 1818 y fecha 23 de junio de 1943, conservado en la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional; sólo uno de ellos -el único original que he podido localizar- ingresó en los fondos de la Sección, inventariado con el nº 3215 en las adiciones al catálogo de Barcia. Del paradero de las esculturas no hay pista alguna. Debo reiterar mi agradecimiento a las responsables del Archivo de la Junta de Incautación, Dña. María Teresa Rodríguez, y de la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, Dña. Elena de Santiago; sin su colaboración no habría sido posible dar a conocer estas aportaciones documentales.

21. Debo citar también como informante directo a D. José Fernández Sánchez, uno de los "niños de Moscú" que las autoridades republicanas enviaron a la Unión Soviética y que fue alumno de Alberto en Moscú; respondió amablemente a mis preguntas sobre la situación de Alberto en el exilio.
22. KRIS, Ernst; KURTZ, Otto. La leyenda del artista. Madrid, Ed. Cátedra, 1979 (1934), p. 27.
23. Ibídem, pp. 44-45.
24. MARTIN, Peter. Alberto. Budapest, Corvina, 1964, p. 9.
25. Citado en ROBLES VIZCAINO, María Socorro. "Aportaciones sobre Alberto". CUADERNOS DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA. 1974 (Nº 21), p. 214.
26. SANCHEZ/1975 (op. cit.), pp. 57-58.
27. Por ejemplo en CALVO SERRALLER, Francisco. Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo. Madrid, Alianza, 1988, p. 52: "El mundo literario aportaba, por su lado, algunos casos clamorosos de populismo, como los señalados de Lorca o Alberti, recreando el mundo andaluz, sin olvidarnos de un personaje como Miguel Hernández, cuya sensibilidad campesina era casi un trasunto de la de Alberto Sánchez."
28. Incluido en el número monográfico de homenaje a Alberto de la revista LITORAL (Málaga, 1971, p. 68).
29. DE PEDRO, Valentín. "El escultor Alberto. Un hijo del pueblo, panadero y artista como Gorki". INFORMACIONES. Madrid. 12 de junio de 1925, p. 1. Otros testimonios, en especial el de Benjamín Palencia (vid. RIVAS, Francisco.

"Benjamín Palencia: el arte no muere; se para a veces". EL PAIS. Madrid. 17 de enero de 1980), insisten en el carácter verbalmente agresivo de Alberto: "Era una cosa Alberto. No se podía hablar con él de nadie... ¡Uy!, se ponía hecho un gallo."

30. Vid. MARTIN/1964 (op. cit.), p. 9. Robles Vizcaíno afina más: "Hasta 1910 no conoce las primeras letras, pero como nos decía Díaz Caneja, fue en los años 20 cuando Luis Lacasa le enseñó a leer con soltura y a escribir separando vocablos." (ROBLES VIZCAINO/1974 (2), op. cit., p. 210).
31. Especialmente el texto de DE PEDRO/1925 (op. cit.), pero también DE LA ENCINA, Juan. "Hoy ha sido inaugurada la E.A.I.". LA VOZ. Madrid, 28 de Mayo de 1925, y DE LA ENCINA, Juan. "Salón de Artistas Ibéricos". LA VOZ. Madrid, 9 de junio de 1925.
32. Vid. CHAVARRI, Raul. Mito y realidad de la Escuela de Vallecas. Madrid, Ibérico-europea, 1975.
33. SANCHEZ/1975 (op. cit.), p. 21.
34. Sobre la ideología del paisajismo español del siglo XIX, véase PENA, María del Carmen. Pintura de Paisaje e ideología: la Generación del 98. Madrid, Taurus, 1982; en el capítulo final se comentan brevemente los vínculos entre Alberto, la Escuela de Vallecas y dicha ideología.
35. "Situación y horizontes de la plástica española. Carta de Nueva Cultura al escultor Alberto". NUEVA CULTURA. Valencia, febrero de 1935 (nº 2), p. 6.

36. Con motivo de la concesión de una beca por la Diputación de Toledo; ver capítulo 2.
37. DE LA ENCINA, Juan. "Alberto el panadero". LA VOZ. Madrid, 16 de febrero de 1926, p. 1.
38. MATEOS, Francisco. "El escultor Alberto". EL SOCIALISTA. Madrid. 25 de febrero de 1926., p. 4, se refiere a sus reuniones con Alberto en el "Salón Café del Círculo Socialista del Sur" hacia 1914; las simpatías socialistas de Alberto son corroboradas por Alcaén Sánchez, hijo del escultor (entrevista del 8 de marzo de 1989), quién afirma que su padre conoció personalmente a Pablo Iglesias. Vid. también ROBLES VIZCAINO/1974 (2), op. cit., p. 211.
39. ROBLES VIZCAINO/1974 (2), op. cit., p. 210 informa: "(...) en la huelga de 1905 el padre de Alberto dio el pan fiado, haciendo fracasar el negocio.". Alcaén Sánchez corrobora la pertenencia al Sindicato; en última instancia son motivos políticos los que obligan a la familia a dejar Toledo.
40. Es muy significativo que a pesar de sus preocupaciones y contactos políticos, Alberto no ingrese en ningún partido hasta 1947; el ingreso en el P.C.E. ese año sin duda tuvo que ver con su condición de refugiado político en la Unión Soviética estalinista.
41. Básicamente el dibujo "Capitalismo" (il. 12), publicado en la revista Octubre en el número de octubre-noviembre de 1933, sus "Dibujos políticos" publicados en la revista "Nueva Cultura" en marzo-abril de 1936, y probablemente,



[115]

12. Alberto: "Capitalismo" (1933).

como puede deducirse de su título, la escultura La Internacional (CAT. I), hoy perdida.

42. Cfr. BOZAL, Valeriano. El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo. Madrid, Ciencia Nueva, 1966; y BOZAL, Valeriano. El realismo plástico en España, 1900-1936. Madrid, Península, 1967.
43. BOZAL, Valeriano. "Alberto". AULAS. Madrid. Septiembre de 1963 (nº 7), pp. 18-19.
44. BOZAL, Valeriano (et al.). España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976. Barcelona, Gustavo Gili, 1976, pp. 78, 79.
45. El Estado español ha adquirido recientemente dos obras de Alberto del periodo anterior a la guerra civil (CAT.6 y 12), con destino a los fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; la Fundación de Amigos del Centro de Arte Reina Sofía ha adquirido por su parte dos de las principales obras realizadas en Rusia, Cazador de raíces y el Monumento a la paz. Por su parte, el Grupo Hispano-Americano es propietario desde 1972 de tres obras originales de Alberto (dos esculturas y un boceto de un decorado teatral).

1. LA IMAGEN POPULAR, 1919-1925.

"¡El pueblo! ¡Siempre el pueblo! En su entraña viva hay gérmenes inagotables, se crea una energía imperecedera, siempre renaciente. Y si es pueblo de pueblo, mejor. En él está la compensación de salud a la gastada vida ciudadana. En él se conserva la integridad de la raza en sus componentes elementales, en sus líneas más simples y acusadas, y sobre todo, en su ingénita fortaleza.

Algunos pensadores han visto en el pueblo español, en el pueblo que trabaja en las ciudades y en los campos -el pueblo pueblo-, una energía virgen pronta a dar magníficos frutos. Es cierto." (1)

Este panegírico pertenece a una crítica sobre Alberto firmada por Valentín de Pedro en 1925. En él, tres aspectos resultan sugerentes. El primero es cierto tufillo castizo que lo vincula a la tradición noventayochista: el pueblo conserva "la integridad de la raza", en este caso se trataría de la raza española/castellana. El segundo supone la revalorización del campo como alternativa a la "gastada vida ciudadana"; el agotamiento moderno fuerza la recuperación de las fuentes primigenias ("gérmenes inagotables") y de la idea del ciclo renovable, el eterno retorno campesino ("energía imperecedera, siempre renaciente"). El tercer aspecto, el más innovador, es

el deseo de acceso a "componentes elementales", a las "líneas más simples y acusadas", esa urgencia de síntesis que ha caracterizado tantas experiencias de la vanguardia moderna.

Raíces populares, revalorización campesina y síntesis formal son tres rasgos que bien podrían caracterizar los trabajos escultóricos de Alberto hasta 1925. Por lo tanto, pese a su abstracción y brevedad, la crítica no andaba desencaminada, pero probablemente Valentín de Pedro no advirtió algunas contradicciones que aparecen en el momento en que nos enfrentamos al conjunto de la producción artística de Alberto, que incluye trabajos bidimensionales, y al trascurso de acontecimientos y declaraciones. Todo ello nos fuerza a un análisis más detallado que permita profundizar en el sentido de esta "imagen popular".

Algunos datos biográficos.

Ateniéndonos a datos biográficos fiables (2), Alberto Sánchez nace en Toledo el 8 de abril de 1895. Su humilde familia vive en el barrio de Covachuelas, un barrio de "hortelanos, pajeros, alfareros, arrieros, esquiladores, herreros, carreros o constructores de carros" (3); su padre era panadero y su madre sirvienta. No va a la escuela, y antes de convertirse en artista y hacer de la escultura su principal ocupación, se ve obligado a aprender algunos oficios artesanales: a los diez años entra a trabajar en una herrería toledana; en 1907 se reúne con su familia en Madrid y encuentra trabajo como aprendiz en una zapatería y en el taller de un escultor-decorador (4). A partir de 1910/1915 se

convierte en panadero siguiendo los pasos de su padre. La influencia concreta de estas primeras ocupaciones en su trabajo escultórico no es fácil de determinar, pero sí podemos deducir que sirvieron para que Alberto desarrollara sus dotes de manipulación plástica y aprendiera a valorar una forma de trabajo en contacto directo con el material. Esta relación directa creador-materia será reivindicada más tarde por él mismo en "Palabras de un escultor".

Por otra parte, si, como informa Luis Lacasa, la Escuela de Artes y Oficios de Madrid rechazó su ingreso "por carecer de los rudimentos culturales exigidos" (5), el trabajo artesanal y su aprecio por la cultura popular debieron constituir la única base para el desarrollo de sus pretensiones artísticas; sus puntos de partida fueron el contacto con la vida cotidiana de los arrabales de Toledo, que Alberto recorrió desde niño repartiendo el pan del negocio familiar, y sus salidas al campo circundante.

El traslado a Madrid (6) supone el encuentro con un medio social más duro, en contacto con el cual Alberto comienza a desarrollar una ideología personal y una actividad política. Es probable que la segunda precediera a la primera, en parte por los precedentes familiares -ya he mencionado en la Introducción la militancia de su padre en el sindicato de panaderos- y en parte por el ambiente general de ebullición política en un barrio popular (Lavapiés) del Madrid de principios de siglo. Su actividad en las Juventudes Socialistas es por tanto una sincera consecuencia del enfrentamiento a un medio social injusto y de su contacto con

la miseria obrera y campesina (campesinos eran, trasplantados a la ciudad, sus vecinos).

Pero a medida que Alberto se integra en esta nueva vida urbana y atraviesa su primera adolescencia, su rechazo político va cobrando tintes de crisis personal. Paralelamente, empieza a pintar:

"Me decidí por hacer directamente dibujos con movimiento y vida real en sus propios sitios, escenas de trabajo, cómo se divierten los domingos los obreros, sus bodas, bautizos y entierros. El hacer esto me costó bastantes disgustos con las personas y los grupos que yo dibujaba. Después di en hacer cabezas de hombres y mujeres, que reflejaban los vicios: los sifilíticos, los tuberculosos, las caras de hambre, los mendigos y las fisonomías de las caras prostituidas. (...). Me di a hacer dibujos y estampas de todas estas cosas vistas por mí. No es cosa de explicar ahora cómo fui a parar a una galería del Hospital de Atocha; lo cierto es que en ella me encontré con toda soledad y silencio ante un túmulo de mármol blanco y sobre él un cadáver de hombre de unos 35 años envuelto en una sábana blanca; la cabeza estaba al descubierto, los ojos abiertos con energía miraban muy lejos, la boca abierta como si quisiera decir algo. Abrí la carpeta y me puse a dibujar con tal tesón que no me daba cuenta de las horas que pasaban; un celador vino a decirme que tenía que marchar.

Me fui al café y allí di color a la cabeza que era de tamaño natural, con una tableta de acuarela ocre y

café con leche. Salió tan feroz que no se la podía mirar. Fue este dibujo el que me hizo pensar si valía la pena continuar haciendo cosas que en fin de cuentas no tenían un lado muy positivo. Renuncié a hacer cosas que me pudieran llevar a ver solo el lado negativo de la vida y que por el contrario debía hacer cosas concretas orientadas a la vida nueva." (7)

En parecidos términos se refiere Alberto a otros contactos con el medio popular madrileño, de los que surgen series de dibujos como Los milagristas y los tomadores de sol:

"También iban incluidas en esta colección una serie de estampas que se titulaban "los milagristas y los tomadores de sol". Esa gente, eternamente ociosa, sin trabajo, que formaba una multitud en los días de sol en invierno a las tres de la tarde, pegada a las paredes como lapas, los hombres de pie con las manos cruzadas en lo profundo de su faja, ceñida fuertemente a la cintura. Otros, tumbados cuan largos eran y con ambas manos y cruzados los dedos, posaban sobre la nuca que hacía levantar la cabeza en dirección al sol y se quedaban profundamente dormidos igual que los lagartos debajo de los olivos. Multitud de mujeres enrabiadas o excesivamente alegres, sentadas en pequeñas sillas o bancos, con pañuelos a la cabeza, formaban corros cuando se contaban cosas verdes o censuraban la vida de los vecinos; lo único que aquí se veía en movimiento y gritería continua era un enjambre de muchachos de todas

las edades que se pasaban todo el santo día en la calle. Los milagristas eran una gente, en su mayoría mujeres, que los viernes de cierto mes del año, en imponente cola de varias vueltas y revueltas, iban a pedirle a un hombre clavado en la cruz de madera pintada en negro, clavado, apuñalado, despellejado y horrorosamente ensangrentado.(...)." (8)

El compromiso político es fruto de una reacción frente al desolador panorama del proletariado urbano y campesino, y su actitud artística refleja en estos primeros momentos una interesante contradicción: la representación realista del entorno obrero "pesa" demasiado, es, como su dibujo del cadáver, feroz; una nueva creación artística debe mirar hacia el futuro. Pero, ¿de dónde partir? La ambivalencia de los primeros trabajos de Alberto, que pretenden reflejar una identidad popular pero a la vez niegan sus atributos más característicos, es fruto de un sentimiento contradictorio que pervivirá a lo largo de su vida. Es el mismo sentimiento que le hace valorar el trabajo artesanal mientras reconoce su carácter alienante: sabe que su aparente humanidad es la otra cara de un rechazo de lo nuevo, y en cuanto pudo abandonó los trabajos artesanos. Está presente, de igual modo, en su consideración del "campo", que siempre fue para él "naturaleza", y no "vida campesina"; su relación con el campo se parece más a la de los urbanos impresionistas que a la de los "artesanos del arado". Todo parece algo más complejo de lo que Valentín de Pedro pensaba.

Primeras obras.

Para corroborar lo hasta ahora expuesto, atendamos a la producción artística de esos años. Decimos artística, y no escultórica, porque dibujo y escultura se entrecruzan y se complementan en estos primeros años, y en algunas ocasiones puede decirse que se enfrentan. Mientras la obra escultórica presenta un carácter unitario tanto desde el punto de vista formal como iconográfico, sus dibujos solo en ciertas ocasiones se relacionan formalmente con la escultura, al contrario de lo que ocurrirá posteriormente, y responden a intereses variados y diferentes influencias.

En 1925 Alberto presenta nueve esculturas en la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos que en el mes de mayo se inaugura en el Palacio de Velázquez del Retiro madrileño. Salvo la mención de algunas obras juveniles, realizadas durante el cumplimiento del servicio militar en Marruecos (1917-1920) y un interesante proyecto de monumento popular que comentaré más adelante, no se conocen esculturas anteriores a las presentadas en este "evento" de la vanguardia nacional que fue la E.S.A.I. (9). Hay constancia de los nombres de cinco de las nueve esculturas: Buey (CAT.2); Carretero vasco (CAT.3); Ciego de la bandurria (CAT.4); Campesina (CAT.6) y Maternidad (CAT.5) (10). Todas ellas, como se puede apreciar, hacen referencia a una imaginería popular, más bien campesina; todas comparten un sustrato formal realista: coherencia anatómica y volumétrica, descripción de detalles y atributos de inmediata identificación (el blusón

del carretero, la bandurria del ciego).

No obstante, las referencias miméticas concretas han sido utilizadas por Alberto de un modo especial, han sido "depuradas", acentuando sus rasgos básicos. Así, el ropaje del Carretero vasco (il. 13), aun siendo todavía reconocible dentro de las normas representativas tradicionales, ha recibido un tratamiento geométrico relacionado con la "facetación" en planos cubista. Los rasgos faciales y anatómicos, de igual modo, tienden a la simplificación y regularización, unas veces, como en el caso del carretero, mediante la acentuación de aristas y ángulos, otras, como en la Campesina (il. 14), de un modo más sinuoso, a base de curvas.

Todas estas primeras esculturas sorprenden por su rigidez estructural y su rotunda verticalidad. La disposición casi forzada de sus extremidades (obsérvense las manos de la Maternidad (il. 15) o la disposición del brazo que sostiene la bandurria en el Ciego -il. 16-) cuando estas no desaparecen bajo el ropaje o recogidas tras la espalda, reitera su extensión vertical; son figuras erguidas, autoafirmativas, hincadas en el suelo. Han sido trabajadas en dos o cuatro planos frontales, lo que acentúa su inmovilidad; solamente las dos figuras femeninas (Campesina y Maternidad) presentan un modelado algo más dinámico y cierta elasticidad que permite una mínima torsión del tronco o la cabeza. El curioso tratamiento de los pedestales o basamentos no obedece a ningún capricho decorativo, sino que está determinado por la figura a la que sirven de soporte: en el Buey (il. 17) la base es un



13. Alberto: "Carretero vasco" (1923/25).



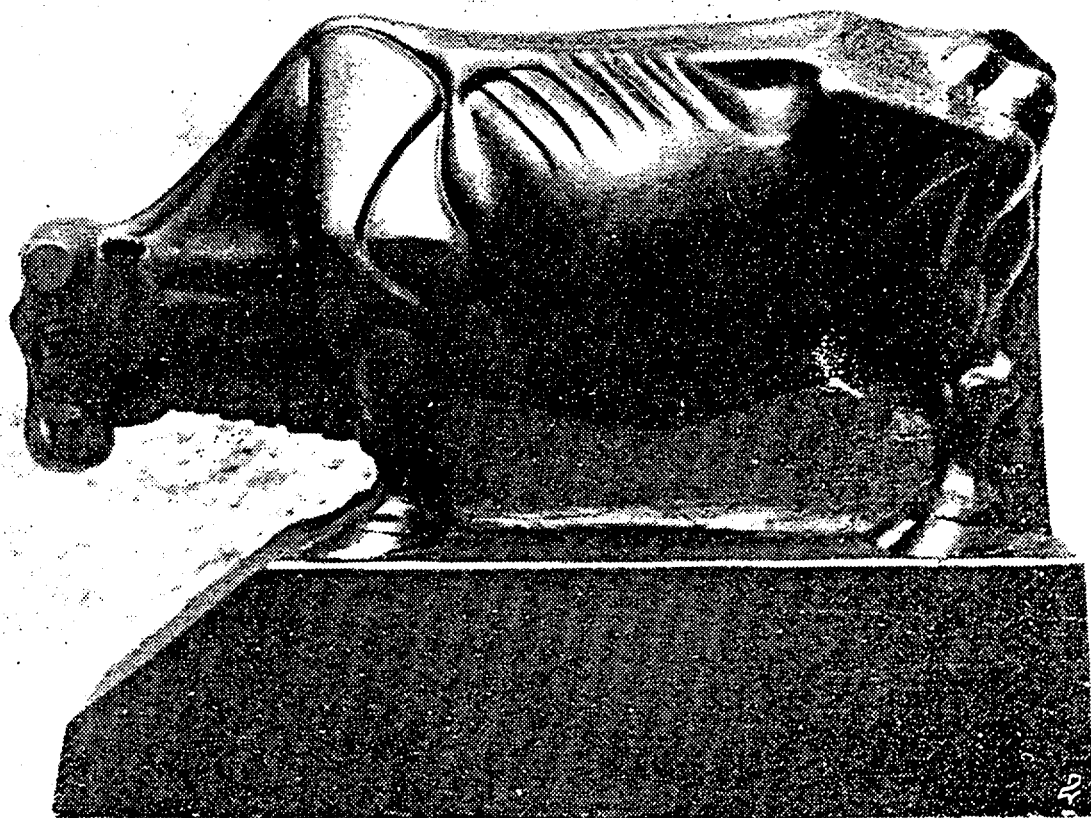
14. Alberto: "Campesina" (1923/25).



15. Alberto: "Maternidad" (1923/25).



16. Alberto: "Ciego de la bandurria" (1923/25).



"BUEY", POR EL ESCULTOR ALBERTO, EN LA EXPOSICION
DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBERICOS. (FOTO DUQUE)

17. Alberto: "Buey" (1923/25).

volumen geométrico que reproduce, abstrayéndolo, el volumen del animal; en el Ciego de la bandurria es prolongación del complejo facetado del ropaje; la Maternidad proyecta igualmente su falda geométrica sobre el basamento bajo sus pies -la continuidad es tal que parece nos encontremos ante un obelisco/mujer-; en la Campesina la base reproduce incluso la ligera asimetría del cuerpo. Las figuras son tan monolíticas que entre sus extremidades no hay aperturas: los brazos se pegan al tronco, y entre las piernas no hay vacío; incluso, como en el caso del Ciego, un inexplicable volumen facetado crece bajo las rodillas. A todo ello hay que añadir el tratamiento monocromo de las superficies (una pátina oscura y brillante que probablemente quiere imitar el bronce), que contrasta radicalmente con la riqueza superficial de la obra madura de Alberto, y que aquí contribuye a acentuar la potencia expresiva inmediata de las figuras.

El recurso a la geometría tiene en estas primeras obras una motivación ordenadora, y es a la vez resultado de una búsqueda de lo esencial. Prescindir de lo supletorio, del repertorio de detalles y motivos que inundaban la escultura decimonónica codificando las emociones burguesas, es la primera condición para acercarse a una expresión artística más real (11). No obstante, Alberto no está interesado en un análisis formal pseudo-científico o en una nueva codificación (además, carecía de formación intelectual para proceder a ese análisis); su trabajo es fundamentalmente intuitivo. La "ordenación" en las figuras no contribuye a una lectura racional o científica de las mismas; como en la mayor parte de

las experiencias cubistas, el orden volumétrico contribuye a expresar una potencialidad expansiva y un flujo de energía. Los objetos cubistas se fragmentan, explotan e invaden el espacio circundante; las figuras de Alberto crecen desmesuradamente hacia arriba, abandonando las proporciones clásicas. La imposición de una estructura geométrica no contradice su expansión y el tratamiento facetado, las aristas o la invasión de los huecos por volúmenes geométricos positivos solo contribuyen a hacer más patente su potencialidad interna, su energía.

Ahora bien, la "figura" no desaparece ni se disuelve en un mensaje abstracto. Aunque más tarde Alberto se sentirá tentado por la abstracción, estas primeras esculturas están unidas claramente a la tradición artística representativa, y son obras muy "objetuales" en comparación con su producción posterior. Ni siquiera hay aquí la más mínima preocupación por definir un entorno espacial y las relaciones de la figura con ese entorno, cuestiones a las que Alberto responderá más tarde con absoluta originalidad.

Tradición y ruptura.

Todas estas innovaciones anuncian un potencial creativo que pronto dará sus frutos, pero no puede olvidarse que Alberto no parte de cero. Como hemos visto, las esculturas parecen encontrarse en un punto intermedio entre la innovación revolucionaria y una tradición representativa que podríamos denominar realista, la tradición del realismo escultórico castellano de tan amplio desarrollo en el primer tercio del



18. Alberto (centro) con Rafael Barradas (izq.) y Enrique Garrán en un café madrileño, hacia 1922.

siglo. Todo ello encaja perfectamente con la personalidad de un joven de familia humilde y raíces culturales populares que entra en contacto con la modernidad urbana.

Es especialmente significativo que sea con Rafael Barradas con quien Alberto establece una relación más intensa entre los artistas del momento. A través de Barradas, a quién conoce hacia 1922, entra en contacto con el ambiente vanguardista en torno a la tertulia que los "alfareros" (los colaboradores de "Alfar. Revista de Casa América-Galicia", publicada en Lugo, pero con su centro de operaciones en Madrid) frecuentaban en el Café de Oriente de la Glorieta de Atocha. Y gracias a su mediación consigue presentar ante el público sus primeros trabajos, los dibujos aparecidos en "Alfar" en 1923 y 1924 y las esculturas presentadas en la E.S.A.I. que he analizado más arriba. Esta relación se extiende evidentemente al plano creativo, tal como se deduce de la confrontación de las obras de ambos en estas fechas (12).

Barradas era uruguayo, y llegó a España a fines de 1914 procedente de Italia (13), escapando de la guerra. Junto con el también uruguayo Joaquín Torres-García y el salmantino afincado en Cataluña Celso Lagar, será uno de los primeros introductores de lenguajes artísticos radicales en España, primero en Barcelona (hasta 1918) y más tarde en Madrid. En 1923 el crítico Manuel Abril hace un repaso de su producción pictórica en las páginas de "Alfar" (14), enumerando diversos estilos o "ismos" (simultaneísmo, planismo, vibracionismo, clownismo, faquirismo) vinculados a ciertas propuestas

vanguardistas europeas, en especial al cubismo francés y el futurismo italiano. En otro artículo publicado poco antes de la celebración de la E.S.A.I. (15), Abril comenta la obra reciente de Barradas, caracterizada, según él, por la recuperación de la figura humana tras los anteriores experimentos abstractos, el énfasis en los volúmenes ("un lenguaje de potencia expresiva a través de volúmenes contrastados, amplios") y la aparición de una iconografía popular, es decir, algo muy similar a lo que hemos podido observar en la escultura de Alberto. La relación parece ser tan intensa que a veces podrían intercambiarse entre los dos artistas los comentarios de la crítica; Moreno Villa escribe en Revista de Occidente un texto sobre Barradas en la E.S.A.I., en el que, tras referirse al carácter constructivo y sólido de sus imágenes pintadas, comenta:

"Son sus modelos aldeanos, menestrales, amigos y familiares. Suele presentarlos de frente, a la usanza bizantina, y bien centrados en el lienzo. Tienen algo de toros que van a embestir, no solo por la frontalidad, sino también por los ceños, la rudeza de sus semblantes, y las singulares coloraciones." (16)

En efecto, las ilustraciones que Barradas realiza para la revista "Alfar" en esta época y algunos cuadros hoy conservados en su Montevideo natal (ils. 19, 20) (17) ofrecen considerables paralelismos con las experiencias de Alberto, pero no debe olvidarse que son ejemplos pictóricos que solo parcialmente pudieron ser útiles a un escultor. Por otra



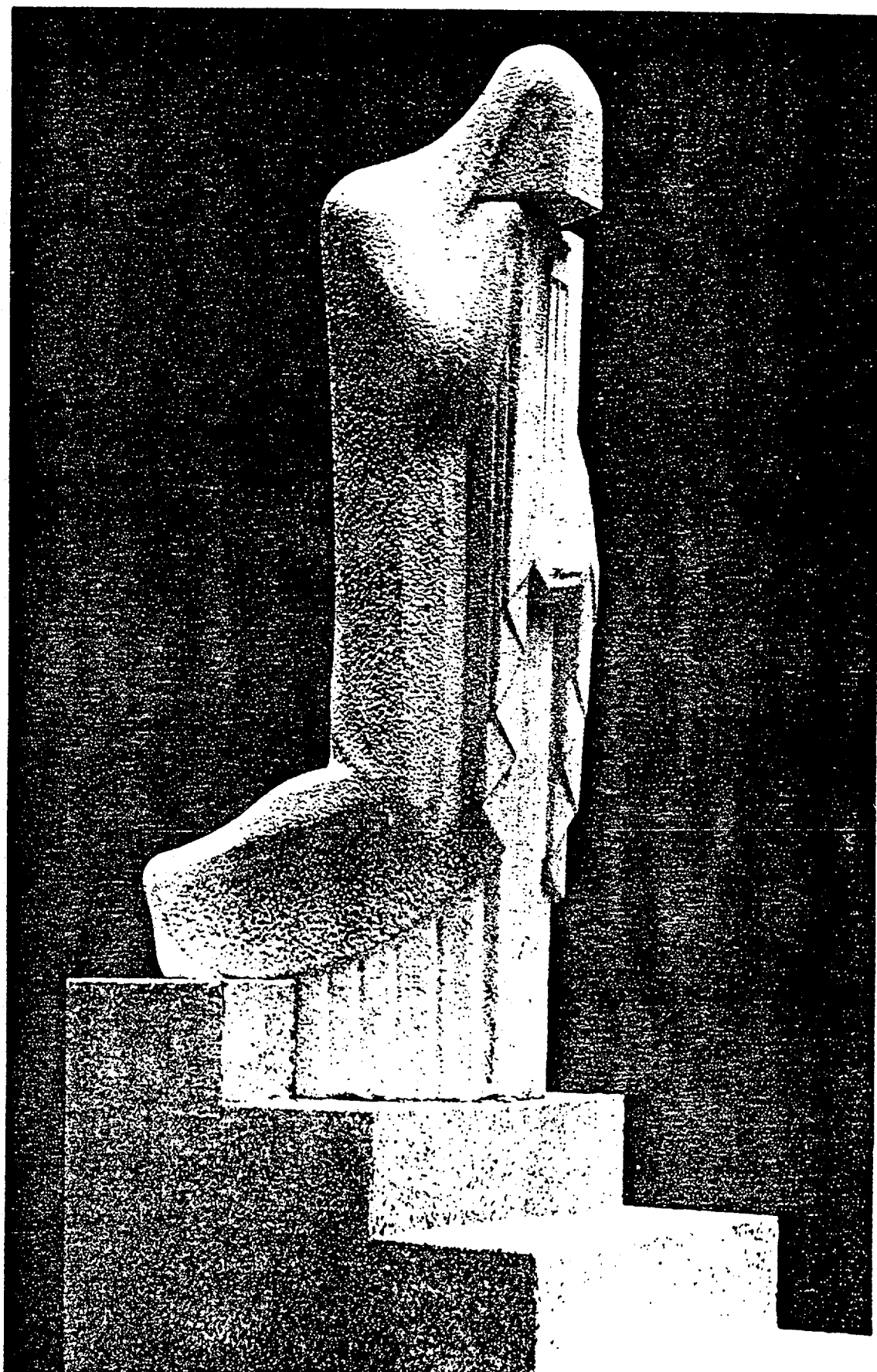
19. Barradas: "Hombre en la taberna" (h.1923).

20. Barradas: "Hombre en un café" (h.1923).



parte, la insistencia en los aspectos constructivos y la "solidez" formal no es exclusiva de Barradas; durante estos años se está llevando a cabo una progresiva codificación de lenguajes pseudo-cubistas, tal como refleja una parte importante de los trabajos presentados en la E.S.A.I. (18).

Pese a todo, los experimentos específicamente escultóricos siguen en su práctica totalidad vinculados al realismo tradicional, sometido a un proceso de simplificación bajo la influencia de contactos esporádicos con los movimientos renovadores extranjeros, en especial con la obra del yugoslavo Ivan Mestrovic y del francés Antoine Bourdelle (19) y teñido con cierta mística nacional-castellana. La misma revista "Alfar" que Barradas inunda de ilustraciones y en la que Alberto publica algunos dibujos contribuye a la divulgación de la obra de dos escultores realistas, probablemente los más significativos de su generación: Victorio Macho y Mateo Hernández (20). No tengo noticias de contactos directos entre ellos y Alberto, pero es indudable que debió conocer sus obras, y que estas sirvieron de punto de referencia inicial, a la vista de los paralelismos iconográficos y la similar búsqueda de una expresión más directa y menos retórica. Sin embargo, Alberto va más allá del austero simbolismo de Macho (uno de cuyos mejores ejemplos, el Sepulcro del Poeta Tomás Morales -il. 21-, se expuso también en la E.S.A.I), o la monolítica fascinación neo-egipcia de Hernández, el defensor a ultranza de la talla directa, por estas fechas consagrado ya en Francia como escultor animalista. Su deseada síntesis formal busca otros puntos de



21. Victorio Macho: "Sepulcro del poeta Tomás Morales" (1922-23).



22. Mateo Hernández:
"Grulla" (1924).



23. Dama oferente
del Cerro de los
Santos
(s. II a.C.).

partida más "primitivos", y así el propio escultor reconoce haberse sentido impresionado por la escultura de Fidias, de la que hace una lectura "geométrica" ("Las cabezas de los caballos de Fidias tienen la forma geométrica exacta, como un signo matemático.") y haber visitado asiduamente el Museo Arqueológico Nacional, donde, como Picasso años antes, fija su atención en las esculturas ibéricas del Cerro de los Santos (21).

Dibujos.

Paralelamente a sus primeras esculturas, Alberto realiza un número indeterminado de dibujos, de los que conocemos casi una veintena (22); cinco de ellos aparecen ilustrando las páginas de las revistas Alfar y Ronsel en 1923 y 1924. En Octubre de 1924 presenta cuatro dibujos en el Salón de Otoño madrileño (no identificados) (23), y al año siguiente complementa la obra escultórica presentada en la E.S.A.I. con otro grupo de dibujos que volvió a presentar en 1926 en el Ateneo de Madrid y sobre los que la crítica nos informa:

"Dibujos de línea amplísima, con no se qué regusto de expresionismo alemán y con acentuaciones goyescas. Unos dibujos algo bárbaros, expresivos y sólidos. (...) Los dibujos de Alberto, en su mayor parte fina y robustamente coloreados, tienen por tema y anécdota (...) tipos y escenas del bajo pueblo madrileño. Alberto observa la sociedad en que vive y trabaja, y halla en ella gran copia de temas plásticos." (24)

"Presenta apuntes del natural; místicas o interpretaciones del natural y estudios para esculturas. Sus apuntes, de trazo ágil, enérgico, manchados ligeramente a la manera japonesa, a veces pasan de la emoción de la vida que copia, dándoles la intensidad nerviosa de lo que debe ser un dibujo del natural: no el individuo como se ve: el individuo como es. Su mística, dibujos del natural pensado: "La casa de vecindad", "El hospital", "Los pierrots", están dentro del arte de posguerra germanorruso, ruso de Chagall, germano de Kokoschka (...)." (25)

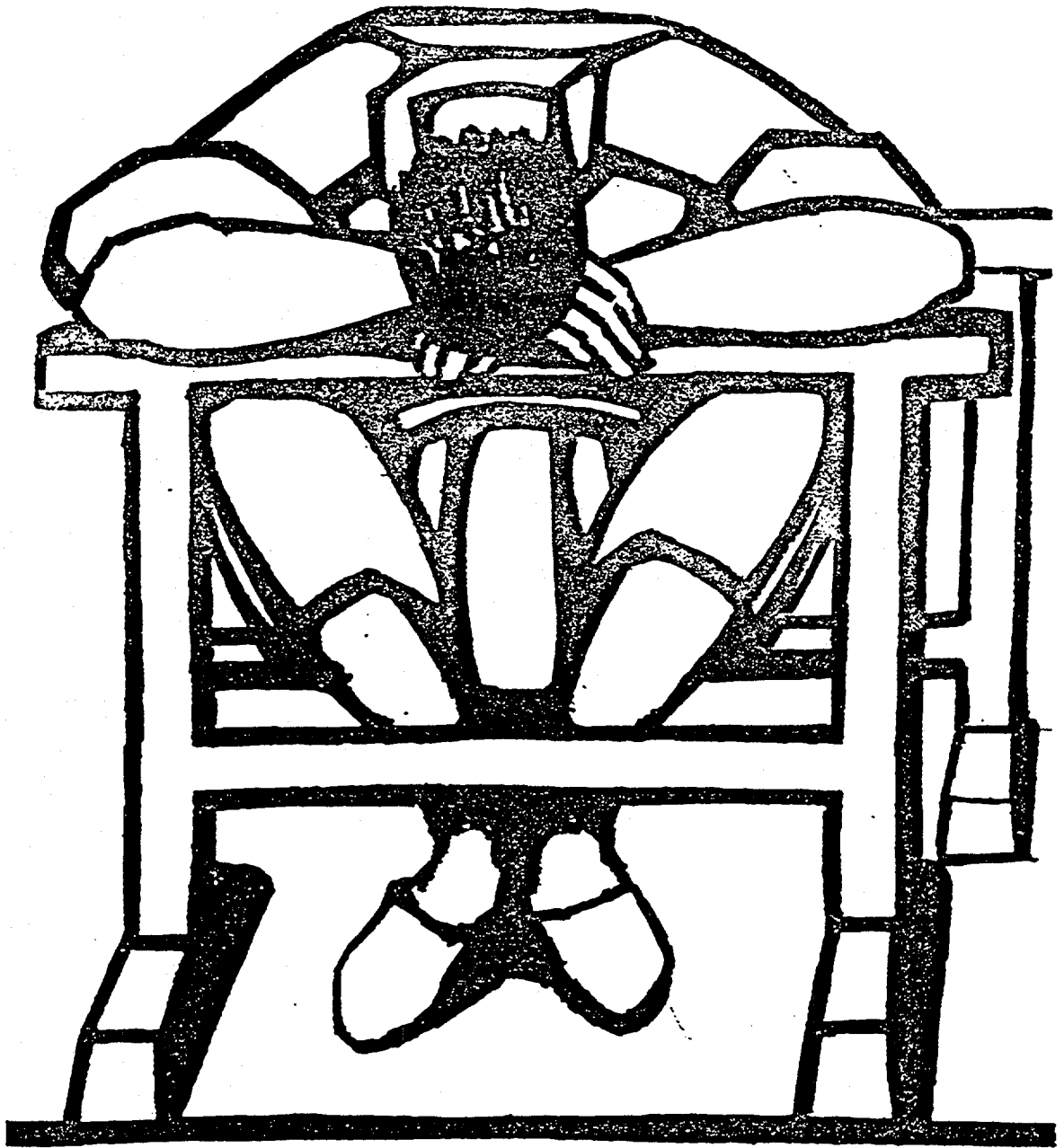
Tanto en los primeros dibujos publicados en las revistas gallegas como en los de las exposiciones de 1924-26, alguno de los cuales, como La corrala (il. 24), se conserva aún (26), parece existir una doble e incluso triple vertiente; sobre la base común de una iconografía popular, en algunas obras (denominadas en el texto anterior "místicas o interpretaciones del natural") se manifiesta más claramente la tendencia constructiva presente en las esculturas, aún cuando la policromía y un mayor dinamismo formal permitan a la crítica establecer contactos -en mi opinión, sin excesivo fundamento- con "el arte de trasguerra germanorruso". Esta tendencia experimental, que triunfará progresivamente, culmina en dos de los dibujos publicados en Alfar en Octubre de 1923 y Marzo de 1924 (ils. 26, 28); el segundo es específicamente un estudio de escultura. Por el contrario, en otros casos el peso del realismo tradicional es más poderoso (por ejemplo en su



24. Alberto: "La corrala" (h.1925).



25. Alberto:
"Retrato de la
Abuela" (h. 1922).



P A N A D E R O E N D E S C A N S O





ESTUDIO

ESOUULTOR ALBERTO

— 307 —

28. Alberto: "Estudio" (1924).

Retrato de la abuela -il. 25-), y se producen incluso derivaciones expresionistas (identificables con los "apuntes del natural" de la crítica), muy evidentes en los primeros dibujos de Alfaro, de Abril y Agosto de 1923 (il. 27). (27)

La inseguridad estilística de Alberto, mucho mayor en los dibujos que en las esculturas, parece tener sus raíces, no obstante, en la misma ambivalencia entre representación realista y propuesta subjetiva que presidía sus trabajos tridimensionales; quizá sería exagerado hablar de "esquizofrenia" estilística, pero en Alberto, como en otros importantes artistas españoles de la época (entre ellos resaltan los casos de Lorca y Buñuel) se hace patente una escisión entre la vivencia y representación del medio social por un lado, y la ineludible reacción personal por otro, una reacción que por muy comprometida que pretenda ser, no encaja en el entorno, no es comprendida ni aceptada. La "imagen popular" que Valentín de Pedro ensalza no es, por tanto, la imagen de Alberto. El "pueblo" podría ser el fundamento para una propuesta de futuro, pero desde luego nunca el pueblo alienado, beato y violento que la realidad española del momento alimentaba. En sus primeras esculturas y dibujos aparece ya esta problemática irresoluble que acompañará a Alberto a lo largo de su vida, y que se acentuará en los años treinta bajo la forma del debate arte-compromiso político.

NOTAS.

1. DE PEDRO, Valentín. "El escultor Alberto. Un hijo del pueblo, panadero y artista como Gorki". INFORMACIONES. Madrid. 12 de junio de 1925, p. 1.
2. Los datos biográficos aquí reseñados proceden fundamentalmente de cuatro fuentes: ROBLES VIZCAINO, María Socorro. Alberto. Su personalidad y su obra. (Memoria de Licenciatura). Universidad de Granada, 1974, y ROBLES VIZCAINO, M^a Socorro. "Aportaciones sobre Alberto Sánchez". CUADERNOS DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA. Granada, 1974, pp. 208-241 (con informaciones a su vez procedentes en su mayoría del fondo documental de la extinta Fundación Alberto); SANCHEZ, Alberto. Palabras de un escultor. Valencia, Fernando Torres, 1975; y MARTIN, Peter. Alberto. Budapest, Corvina, 1964, así como de la información suministrada por Alcaén Sánchez, hijo del escultor, en entrevista del 8 de marzo de 1989.
3. Cit. en ROBLES VIZCAINO/1974 (2), op. cit., pp. 208-209. (Fragmento de las memorias de Alberto, fondo bibliográfico de la Fundación Alberto).
4. Según ROBLES VIZCAINO/1974 (2), op. cit., pp. 210-211, el nombre del escultor-decorador era José Estany.

5. MARTIN/1964, op. cit., pp. 9-10; véase también ROBLES VIZCAINO/1974 (2), op. cit., pp. 210.
6. Al parecer fue motivado por problemas de vista originados en la fragua toledana donde trabajaba; vid. ROBLES VIZCAINO/1974 (2), op. cit., p. 210.
7. SANCHEZ/1975, op. cit., pp. 21-23.
8. SANCHEZ/1975, op. cit., p. 21.
9. Habría que añadir dos estudios de esculturas publicados en la revista "Alfar" en agosto de 1923 ("Estudio para bajorrelieve del escultor Alberto") y marzo de 1924 ("Estudio. Escultor Alberto").
10. De las dos últimas solo queda fotografía; la correspondiente al Buey no ha sido publicada con anterioridad a esta monografía desde su aparición en la revista "Blanco y Negro", nº 1780, 28-VI-1925. De las cuatro esculturas restantes hasta completar la cifra de nueve, nada se sabe. Alberto cita también entre su primera producción escultórica un "Retrato del pintor Barradas" (SANCHEZ/1975, op. cit., p. 19) que quizá pudo figurar en la exposición.
11. Alberto se reía del arte imitativo: "Otra vez, Alberto me contó lo siguiente: Había en el Museo del Prado un copista que se volvió loco. Y es que, al estar copiando un cuadro donde había 33 pajaritos, Alberto pasó por allí, los contó, y vio que en la copia le faltaba uno. Volvió a contar el copista, y faltaban dos. "en Ciempozuelos terminó el hombre -decía Alberto- a resultas de aquel error. A menudo recuerdo esta historia de

Alberto, no sólo por su gracia, sino por su contenido crítico contra el arte de pura imitación." El texto está incluido en el prefacio de Pablo Picasso al libro de MARTIN/1964 (op. cit.).

12. Todo induce a pensar que la fecha dada por el propio Alberto en SANCHEZ/1975 (op. cit.), p. 26 como primer encuentro con Barradas (1925) no es fiable. La práctica totalidad de los escritos sobre Alberto fijan esta fecha alrededor de 1922. Vid. ROBLES VIZCAINO/1974 (2), op. cit., p. 212.
13. Vid. BRIHUEGA, Jaime. Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931. Madrid, Istmo, 1981, p. 177 y SANTOS TORROELLA, Rafael. Del Románico al Pop-art. Barcelona-Buenos Aires, 1965, que dedica un capítulo de su obra al pintor uruguayo. La práctica inexistencia de bibliografía crítica sobre Barradas ha sido paliada, al menos parcialmente, con la aparición de la monografía de Raquel Pereda, Barradas. Montevideo, Galería Latina, 1989. Recientemente se ha celebrado una exposición en Madrid ("Barradas. Torres-García". Galería Guillermo de Osma, 14 de noviembre-18 de diciembre de 1991), en cuyo catálogo se incluyen dos interesantes artículos sobre las actividades de Barradas en Madrid y Cataluña (OSMA, Guillermo de. "Barradas-Torres García, crónica de una amistad" y BONET, Juan Manuel. "Barradas y el ultraísmo").
14. ABRIL, Manuel. "El arte de Rafael P. Barradas". ALFAR. Lugo. Marzo de 1923 (nº 27).

15. ABRIL, Manuel. "Barradas el Uruguayo". ALFAR. Lugo. Abril de 1925 (nº 49).
16. MORENO VILLA, José. "Nuevos artistas. Primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos". REVISTA DE OCCIDENTE. Madrid. Julio de 1925, pp. 83-85.
17. Vid. las obras reproducidas en PEREDA/1989, op. cit., pp. 134 y ss.
18. Vid. BRIHUEGA/1981 (op. cit.), pp. 442-443.
19. Cfr. ALIX, Josefina (et al.). Escultura española, 1900-1936. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 73-74.
Estas dos figuras de la escultura europea en el cambio de siglo han sido citadas en varias ocasiones como importantes puntos de referencia en el proceso renovador de la escultura castellana, pero no se ha realizado aún un estudio profundo sobre el alcance de estas influencias.
20. Cfr. los artículos en ALFAR: MIGUEZ, Francis. "Una visita al 35 Salon des Artistes Independants" (marzo de 1924, nº 38), que comenta la obra de Mateo Hernández; DEZA MENDEZ, Gonzalo. "Mateo Hernández, renovador de la talla directa" (junio de 1924, nº 41) y PEREZ DE LA OSSA, Huberto. "El escultor Victorio Macho" (nº 42, agosto de 1924). La influencia de la escultura animalista de Hernández es especialmente patente en el Buey (CAT.2).
21. Ambas influencias son relatadas por el propio Alberto en SANCHEZ/1975, op. cit., pp. 23-26.
22. Corresponden a los números D.1 a D.18 del presente catálogo. Otro dibujo, "Niño y niña", sin firma ni

fecha, publicado en ocasiones como obra de Alberto (vid. ALIX/1985 (op. cit.), p. 218), es, en mi opinión, uno de los dibujos que Rafael Barradas realiza en el pueblo turolense de Luco de Jiloca en 1923-24. La precisión en el trazo y el parecido con otras obras de Barradas correspondientes a esta serie y publicadas en Alfar me inclinan a esta suposición.

23. Vid. el Catálogo del quinto Salón de Otoño, fundado por la Asociación de pintores y escultores. Madrid, 1924.
24. DE LA ENCINA, Juan. "Alberto el panadero". LA VOZ. Madrid. 16 de febrero de 1926.
25. MATEOS, Francisco. "El escultor Alberto". EL SOCIALISTA. Madrid. 25 de febrero de 1926, p. 4.
26. Nombrado como La casa de vecindad en MATEOS/1926 (op. cit.).
27. Jaime Brihuela ha hecho notar la influencia de "algunas fórmulas de grabado centroeuropeo" en la obra de colaboradores de "Alfar" en estos años, el propio Barradas entre ellos (BRIHUEGA/1981, op. cit., pp. 441-442).

2. EL CONTACTO CON LA VANGUARDIA, 1925-1927

Tras su participación en la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925 llega para Alberto "la hora de la verdad". Con ello quiero decir que desde la posición del aficionado, sustentada en bases intuitivas y compaginada con un oficio extra-artístico, nuestro escultor entra de lleno en contacto con el medio artístico profesional, con sus protagonistas, sus instituciones, su ideología y sus mecanismos de poder. En adelante, el trabajo de Alberto estará más o menos condicionado por la respuesta social, a través de los críticos, el público y las instituciones: de esta respuesta dependerá su supervivencia económica. El establecimiento de relaciones profesionales, ya sea con otros artistas o en sentido más general con intelectuales de su entorno, mediatizará su producción (o, como veremos más tarde, la ausencia de producción).

La Exposición de Artistas Ibéricos y sus consecuencias.

Si seguimos las afirmaciones hechas en otros lugares (1), la presentación de Alberto en la E.S.A.I. fue un completo éxito. Esto es cierto si consideramos la difícil situación personal de Alberto en estos momentos, su escasa formación, sus contactos y nivel social; en general, la "operación

E.S.A.I.", detrás de la cual se encontraban sin duda Rafael Barradas y el crítico Manuel Abril, consiguió lo que de ella se esperaba: un sustancial cambio en las expectativas del escultor. Pero si hablamos de resonancia artística, la consideración triunfal debe ser matizada, tal como hizo en su momento Valeriano Bozal:

"Se ha dicho (...) que Alberto tuvo una excelente acogida de crítica con sus obras del Salón de Artistas Ibéricos. Esto solo es verdad hasta cierto punto. El máximo santón y pontífice de la crítica, Eugenio D'Ors, no se preocupó ni mucho ni poco de Alberto; sus preferencias iban por otros caminos. Incluso algunos de los críticos que vieron en Alberto Sánchez un escultor con posibilidades, equivocaron en numerosos aspectos sus análisis." (2)

Solamente dos críticos se interesaron en este momento por Alberto; solo dos artículos fueron dirigidos específicamente a él entre la marabunta de comentarios que aparecieron con motivo de la E.S.A.I. El prestigioso Juan de la Encina le dedicó una, entre la larga serie de críticas que publicó en el diario madrileño "La Voz" (3). Valentín de Pedro hizo lo propio en el diario "Informaciones", con un artículo titulado "El escultor Alberto. Un hijo del pueblo, panadero y artista como Gorki" (4). A estos dos escritos se unen otro interesante comentario de Juan de la Encina en "La Voz" en un artículo general (5), y escuetas menciones en "Blanco y Negro" (6) y "El Heraldo de Madrid" (7). Los juicios fueron unánimemente

positivos, eso es cierto, pero no puede obviarse su escasez numérica y su superficialidad. Por otra parte, deben ser contextualizados en el ámbito general de la E.S.A.I., teniendo en cuenta el posicionamiento de los medios intelectuales y periodísticos frente al evento. Jaime Brihuela ha hecho una acertada valoración de la exposición:

"El hecho es que a pesar de lo variopinto de su contenido y del impacto no demasiado fuerte que, como conjunto, podían operar los lenguajes que allí se encontraban reunidos, la exposición fue uno de los sucesos más sonados de nuestro arte del siglo XX y logró crear más conciencia de que algo se estaba transformando en el arte español que cualquiera de las manifestaciones artísticas que, ofreciendo alternativas con un proyecto crítico mucho más profundo, salieron a la luz pública desde plataformas minoritarias. (...) jugó un papel importante ese mismo eclecticismo de su contenido y su facilidad para ofrecer la imagen de una cruzada de "hombres buenos" que, desprovistos de todo sectarismo, arremetían contra la corrupción del mundo del arte." (8)

En ese medio ecléctico que más que una irrupción beligerante muestra un replanteamiento de actitudes y una "vuelta al orden", la valoración que la crítica hace de la exposición es abierta y comprensiva (9). No son años de lucha, sino más bien de repliegue estratégico y búsqueda de nuevas ideas, tal como demostrará la emigración en masa de artistas a París (a Ismael de la Serna, Pancho Cossío, Francisco

Olivares, Joaquín Peinado y Manuel Angeles Ortiz, instalados en la capital francesa entre 1921 y 1924, se unen en 1925-26 los pintores Francisco Bores y Benjamín Palencia) y Barcelona (adonde marchan Dalí y Barradas). En este contexto, y teniendo en cuenta la "moderación" de las obras inaugurales que presentó, los juicios sobre Alberto no resultan especialmente sorprendentes.

Si la obra de Alberto no recibió, por tanto, un tratamiento especialmente significativo por parte de la crítica, tampoco suscitó pasiones entre el público. La aceptación de las actividades vanguardistas distaba mucho de ser una realidad en España, no solo entre el público en general o el aparato institucional, sino incluso entre una posible élite socio-cultural que sí existía en otros países europeos y que permitió la progresiva introducción de las nuevas producciones artísticas en el mercado. A este respecto, resulta significativo un hecho relacionado con Alberto, referido en una de las críticas citadas, concretamente la aparecida en la revista "Blanco y Negro" y firmada bajo seudónimo por "Un ingenio de esta corte"; el texto dice así:

"Un amigo nos ha contado que en la Exposición de Artistas Ibéricos quiso adquirir el Buey, obra del escultor Alberto, tanto como escultor, calafate. Para conocer el precio indagó, preguntó. Tarea inútil. La Exposición no tiene oficina alguna. Los porteros nada saben. El catálogo no se ha mandado con cifras. La exposición está muy bien instalada. Aquellos artistas han realizado perfectamente su programa de organización. Han

pensado en todo menos -y esto dice su elogio, tanto como censura a nuestro ambiente-, menos en la posibilidad de vender." (10)

El mensaje es suficientemente explicativo de la situación real de la vanguardia española en esos momentos, de su inocencia y de la ausencia de estructuras económicas que la sustentasen. Pese a todo ello, pese a no vender su Buey, Alberto sacó provecho. Tal como él mismo informa (11), el "éxito" en la E.S.A.I. provocó el que un grupo de intelectuales, entre ellos el Presidente del Ateneo de Madrid y el Director del Museo de Arte Moderno, solicitaran a la Diputación Provincial de Toledo una beca para el joven escultor. La respuesta llega ese mismo año, con la concesión de 2500 pts., una cantidad modesta pero suficiente para abandonar el trabajo en la tahona (lo que indudablemente deseaba) y dedicarse por completo al arte (12). El gesto institucional resulta gratificante, pero solo dura tres años; Alberto entregó a la Diputación dos obras como justificación de la beca en 1926-27, y en 1928 la beca no fue renovada. Se desconocen las razones de esta negativa, pero parece que existieron desavenencias entre Alberto, desconocedor de los resortes burocráticos y probablemente poco diplomático, y unas autoridades no muy complacientes con actitudes vanguardistas (13).

Retirada la beca, pero con la definitiva decisión de dedicarse a la escultura, Alberto se ve obligado a buscarse la vida. El apoyo del arquitecto Luis Lacasa, con quién debió

entablar amistad por estas fechas (14), y probablemente el de otros compañeros, le permitió eludir una vuelta a la panadería. En 1927 se presenta a un concurso oficial, el Concurso Nacional de Escultura, cuyas bases especifican un tema obligatorio que aquel año exigía: un monumento al poeta Luis de Góngora (15). El proyecto presentado por Alberto resulta premiado con un accésit de 1.000 pts. (el primer premio era de 15.000 pts.) (16). Sin un mercado de arte mínimamente desarrollado (como ya he comentado, solo vendió una obra en vida, pese a su reiterada participación en exposiciones individuales y colectivas) (17), el recurso a los concursos públicos resultaba imprescindible como forma de mantenimiento, y repetirá la experiencia posteriormente.

Nuevas orientaciones.

El conjunto de informaciones precedentes nos permiten interpretar la situación de Alberto en los años inmediatamente posteriores a su "presentación en sociedad". Antes de 1925, la vivencia de una realidad social problemática y los contactos con la bohemia intelectual madrileña provocaron un decidido posicionamiento personal tanto en el ámbito político como en el artístico. El crítico entusiasmo juvenil va a chocar tras la E.S.A.I. directamente con el poder: el poder político y económico que posibilita el trabajo del escultor; el poder cultural que incide en su discurso creativo. Es por ello por lo que creemos que estos dos años son para Alberto una etapa de perplejidad, y esto repercute directamente en su producción artística. La escasa producción escultórica en un momento en

que posee los medios y el tiempo necesario gracias a la beca de la Diputación es un síntoma evidente.

No obstante, otros acontecimientos reflejan que Alberto puede sentirse perplejo, pero no deja de experimentar y abrirse al exterior. Aparecen en sus escasas obras tridimensionales y en sus dibujos nuevas preocupaciones, como veremos inmediatamente. Establece nuevas relaciones: la marcha a Barcelona de Rafael Barradas no le ha dejado huérfano; además de integrarle en el círculo de "alfareros" (José Bergamín, Benjamín Jarnés, Manuel Abril, Guillermo de Torre...), Barradas le ha puesto en contacto con la plana mayor de la vanguardia madrileña, incluidos los jóvenes "residentes" de la calle del Pinar: Federico García Lorca, Salvador Dalí, Pepín Bello, Luis Buñuel, Rafael Alberti (18). También comienza ahora su amistad con Benjamín Palencia, a quién debió conocer con motivo de la E.S.A.I. y que más tarde será un compañero fundamental en el trabajo artístico. Aunque deja de colaborar en revistas, sustituye esta proyección pública por otra mucho más directa, las exposiciones. En Febrero de 1926 realiza su primera exposición individual en el Ateneo de Madrid, presentando estudios de esculturas, apuntes y dibujos (19). La crítica vuelve a tratarle bien. Juan de la Encina insiste ante la opinión pública:

"En el Salón del Ateneo (...) expone ahora una abundante colección de dibujos. No quisiera exagerar bajo ninguna forma; pero me parecen los más interesantes que he visto en ningún salón madrileño. Invito a mis lectores a pasarse por esta Exposición. Si Alberto no se hubiera

dado a conocer en la Exposición de los Ibéricos, bastaría esta colección de dibujos para que el crítico se viera obligado a repicar fuertemente el gong de la Prensa, llamando la atención del público inteligente hacia este modestísimo artista. Por mi parte, no tengo ningún inconveniente en repetir una y otra vez el repique. Es esta una satisfacción y un lujo que tan pocas veces se puede experimentar..." (20)

Un amigo de juventud, el pintor Francisco Mateos, ofrece en otra crítica un perfil biográfico y, aun con cierta prevención, también valora una obra que considera "apropiada a su época":

"Alberto ha iniciado por este camino su producción; y henos con una escultura geométrico-mística, que no afirmo sea la futura plástica, pero sí creo responde al momento mecánico que se comienza." (21)

Es precisamente Francisco Mateos quién, al informarnos sobre las obras expuestas en 1926, menciona un grupo de "estudios de esculturas" que nos interesa especialmente ahora para comentar el desarrollo de las intenciones creativas de Alberto. En efecto, un importante grupo de dibujos conservados, con caracteres formales comunes, pueden agruparse bajo esa denominación (ils. 29-39) (22). Son dibujos, además, que anuncian la producción escultórica inmediatamente posterior; Alberto nos habla de ellos al relatar su situación personal inmediatamente posterior a la E.S.A.I.:

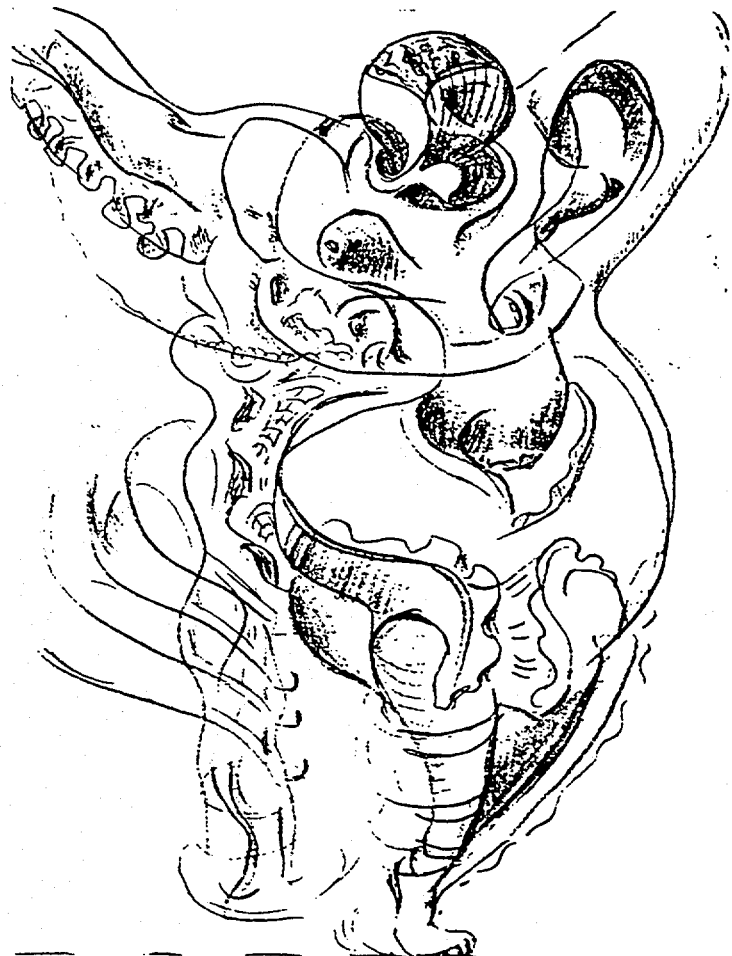
"Me dediqué a dibujar con pasión de la mañana a la noche. A través de aquellos dibujos que hacía para buscar posibles esculturas pude darme cuenta de que era sumamente difícil salir de todo lo que a uno le rodea.

Esos dibujos que mostraba y que nadie comprendía, porque los veían fragmentados, para mí estaba claro que eran trozos de caballos, de mujeres, de animales, mezclados con montes, campos, trozos de maquinaria." (23)

La evolución estilística en estos ejemplos concretos es patente. Alberto ha abandonado el fundamento realista-expresivo y ha entrado en una senda altamente experimental: deformaciones anatómicas en las que huecos y perforaciones cumplen un papel esencial; anulación de rasgos fisonómicos y atributos identificables (facciones del rostro, extremidades, vestiduras) o extrañas metamorfosis y simbiosis corporales (manos convertidas en garras, ropajes fundidos con cuerpos, marcados pubis femeninos); desintegración de la figura en el espacio; aparición de elementos sígnicos de carácter abstracto (punteados, rayas). La mayor parte de estos elementos aparecerán en sus esculturas posteriores; también serán preponderantes más adelante las dos iconografías aquí presentes: la figura femenina (en dos vertientes, figura desnuda y bailarina) y la temática musical (el músico o el baile). Pero lo más sorprendente respecto a su producción anterior es el considerable dinamismo que Alberto ha introducido en las composiciones. La integración espacial se produce en un entorno agitado, ondulante; las curvas emanan de



29. Alberto: "Figura femenina" (1926/28).



30. Alberto:
"Bailarina" (1926/28).



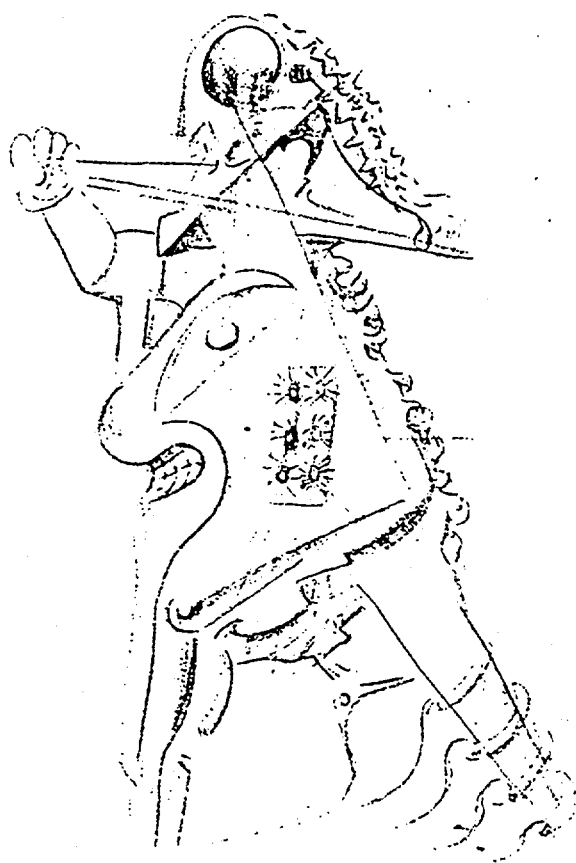
31. Alberto:
"Figura femenina".



32. Alberto:
"Figura"
(1926/28).



33. Alberto: "Músico" (1926/28).



34. Alberto: "Músico".

35. Alberto: "Dos figuras" (1926/28).

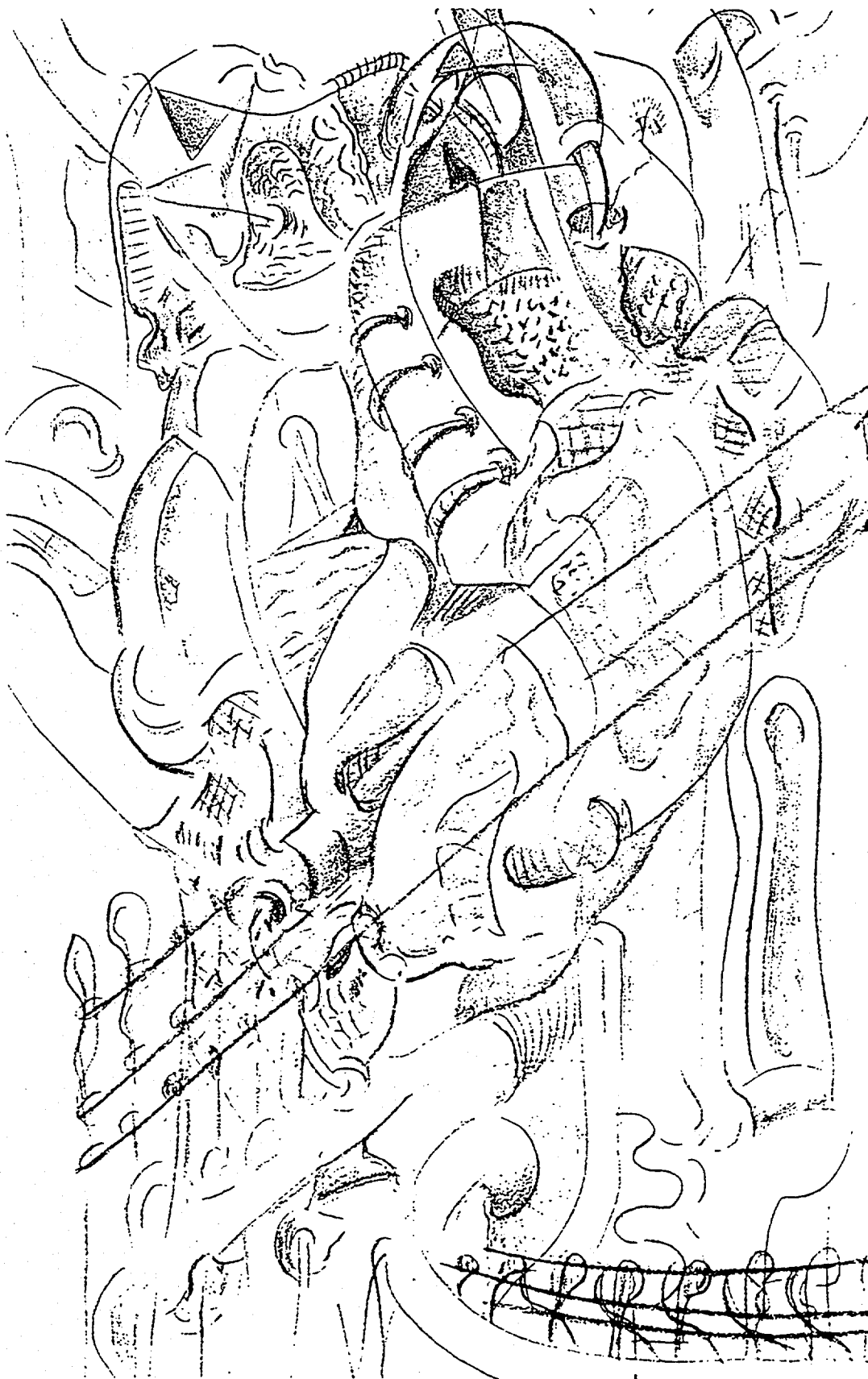


36. Alberto: "Mujer" (1926/28).





37 (izq.), 38 (arriba). Alberto: "Dibujos"
(1926/28).



39. Alberto: "Dibujo" (1926/28).

las anatomías desnudas y de los trajes de danza, creando un torbellino de líneas multidireccionales.

El cambio radical operado en estos dibujos, que en mi opinión se encuentran entre las creaciones más intensas de nuestro arte de vanguardia, encuentra explicación en la definitiva zambullida de Alberto en el ambiente vanguardista, y en el entrecruzamiento de diversas influencias. Es obvio que Alberto encuentra un punto de partida en las experiencias vibracionistas (futuristas) de Barradas, pero precisamente en este momento la obra del pintor uruguayo ha entrado en un proceso de asentamiento "realista", alejándose de la experimentación cubo-futurista, como demuestra su serie de dibujos de Luco de Jiloca (24). Además, Barradas abandona Madrid y se instala en Hospitalet (Barcelona) en 1926, por lo que la influencia que pudo ejercer sobre su antiguo discípulo disminuyó necesariamente.

Estos dibujos, que por su coherencia formal y su fuerza expresiva son obras sumamente personales y no meras imitaciones de fuentes externas, surgen de un caldo de cultivo general en el que se entremezclan las derivaciones de la producción cubista picassiana (del cubismo analítico a los "Tres Músicos") y los intereses pre-surrealistas del núcleo de la Residencia de Estudiantes, especialmente, en lo que a las artes plásticas respecta, de la pareja Dalí-Lorca. Picasso fue, y Alberto nunca lo ocultó, el artista más admirado por el escultor toledano; sus obras, escasamente presentadas en exposiciones madrileñas, fueron, no obstante, difundidas y comentadas en publicaciones nacionales; las revistas

extranjeras, en especial francesas, circulaban de mano en mano, y junto a las informaciones resultado de viajes a París hicieron de la obra de Picasso la guía fundamental no solo de Alberto, sino de gran parte de los vanguardistas españoles. Es en Picasso donde Alberto encuentra un sistema de representación que permite superar la imitación realista, pero sin abandonar un conjunto de referentes simbólicos de fuerte carga emocional. Frente a las derivaciones post-cubistas de buena parte del arte francés y español del momento, que insisten una y otra vez en hacer una lectura formalista y una codificación de los motivos del cubismo sintético, a Alberto le interesa el ámbito desintegrador del cubismo analítico, y el primitivo fundamento sexual y la invocación activa a la música y la danza que está presente en tantas creaciones picassianas. Estos intereses coinciden con los desarrollos protosurrealistas de la pintura daliniana y los dibujos lorquianos, a los que no había sido ajeno, por otra parte, el propio Barradas (25). El desprecio por la "pintura pura", la insistencia en las connotaciones y contenidos intensos, las directas alusiones sexuales, los juegos de identidad..., todo ello prepara una ofensiva contra el "retorno al orden" que había invadido el arte europeo en los últimos años. Alberto participa, y estos dibujos son la prueba, en esta ofensiva, aunque su todavía incipiente formación y sus particulares reservas no le permitan integrarse de manera coherente en el entorno de los "residentes" (26). No hay duda de que Dalí era un hueso duro de roer, pero ello no impide la existencia de conexiones interesantes en el plano formal y poético; habrá

que esperar unos años para que estas conexiones se expliciten, como habrá que esperar un tiempo para que la relación con Lorca adquiriera verdadera carta de naturaleza.

El nuevo interés por la problemática del movimiento y las relaciones figura-espacio anuncia, necesariamente, un cambio en sus creaciones tridimensionales. Antes de entrar de lleno en el estudio de las esculturas de estos años (1926 y 1927) debemos considerar dos elementos:

- a) En primer lugar, ya lo he apuntado, su producción escultórica es muy escasa: solo hay noticia de tres obras conservadas, y ninguna pista induce a pensar que realizara más. Estas tres esculturas son: El Cid Campeador (CAT.8), Mujer de Castilla (CAT.9) y el Monumento a Góngora (CAT.10).
- b) Sus títulos indudablemente responden a exigencias institucionales; las tres esculturas se realizan con el patrocinio de organismos públicos. Las dos primeras fueron entregadas a la Diputación de Toledo, donde aún permanecen. La tercera fue elaborada con destino al Concurso Nacional de Escultura, cuyas bases especificaban el tema, dimensiones y material final (27).

Hemos visto en el capítulo anterior como en las primeras esculturas de Alberto se funde una iconografía de raigambre simbólico-campesina con una definición formal sintetizadora que intenta contener una poderosa energía interna. Lo que encontramos en estas nuevas obras es una importante acentuación del último aspecto. Aun sin abandonar un marco

referencial realista, estas nuevas obras experimentan un acentuado proceso de abstracción y se desentienden por completo del título impuesto. Si atendemos a la secuencia cronológica más probable, en la primera de ellas, El Cid Campeador (il. 40), los elementos descriptivos han recibido un tratamiento similar al del Carretero vasco o el Ciego de la Bandurria: sencillas formas geométricas recuerdan un yelmo, la espada, el penacho o la armadura, pero no hay diferenciación de texturas, descripción de detalles o coherencia mimética alguna. Podría tratarse de un caballero medieval, pero ¿por qué el Cid? La escultura titulada Juana de Padilla es más conocida, razonablemente, como Mujer de Castilla (il. 41). La práctica desaparición del rostro y el tratamiento abstracto de ropaje y anatomía -a veces articulado, otras ondulante- refuerzan la ruptura con el historicismo que con toda probabilidad esperaban de Alberto los responsables de la Diputación. El proceso de abstracción, por otra parte, no solo muestra ahora un interés ordenador; en ambas obras y de maneras distintas Alberto está experimentando con una estructura formal más dinámica y orgánica. Como en sus dibujos de esta época, Alberto ha comenzado a preocuparse por el movimiento y la fragmentación formal.

El Cid Campeador se enfrenta de manera directa al problema del movimiento, que Alberto resuelve en términos "futuristas". Tanto el caballo como el jinete son definidos como un agregado maquinal de líneas curvas y volúmenes geométricos articulados, repetidos como un eco. La referencia al movimiento italiano no es casual; no debemos olvidar que



40. Alberto: "El Cid Campeador" (1926/27).



41. Alberto: "Mujer de Castilla" (1926/27).

Barradas cruzó el Atlántico desde Uruguay en dirección a Milán en 1912 (el año de aparición del "Manifiesto de la Escultura Futurista" de Boccioni) y allí conoció la efervescencia creativa en torno a Marinetti, tal como puede verificarse además en parte de su obra (28). La deuda de Alberto con la pintura futurista de Barradas o con otras experiencias bidimensionales (29) se pone de manifiesto también en la manera en que Alberto ha trabajado su escultura, realizada en cuatro planos frontales: Alberto conoce el facetado activo y rítmico del futurismo pictórico, pero no hay huella de la interpenetración espacio-materia ni de la multidireccionalidad de las obras escultóricas de Boccioni (30). Esta dependencia de modelos bidimensionales es uno de los principales inconvenientes con los que se encuentra en sus tentativas experimentales, y determina el recurso al relieve en algunas obras posteriores, en especial en su recientemente rescatada Figura femenina de hacia 1927-1929 (31). La forma "amazacotada", comprimida, y el trabajo frontal en cuatro planos, herencia de los modelos bidimensionales, nos impiden hablar del Cid en términos de escultura plenamente futurista. La dialéctica entre lleno y vacío y el intercambio dinámico entre figura y espacio son sustituidos aquí por una expansividad "desde el interior": la figura parece hinchada. Encontramos de nuevo la autoafirmación y rotundidad detectadas en sus primeras obras.

Mujer de Castilla supone un avance considerable al menos en dos aspectos (32). Directamente emparentada con la Campesina presentada en la E.S.A.I. en 1925, el proceso de

abstracción no solo ha provocado en ella la práctica desaparición de detalles reconocibles, sino una "relajación" estructural: las formas curvas se han adueñado de la figura, y su transmisión es continua; el facetado cubista -si es que podemos llamarlo ahora así- se ha refugiado casi exclusivamente en las mangas del ropaje; la falda acampanada, modelada sinuosamente, parece contener una energía interna que alimenta a la figura entera, pero de un modo orgánico, fluido, sin racionalidad estructural. El contrapunto de esta energía está en el "agujero" del rostro: los rasgos faciales no han desaparecido, están ocultos bajo el mantón, pañuelo o capa campesina (33), pero la prolongación excesiva de esta capucha crea un "agujero"; la parte teóricamente más expresiva del cuerpo humano se nos oculta, la ausencia de expresión se convierte en motivo de comunicación. Este contraste entre expansión energética (el cuerpo, la falda) y penetración del vacío es nuevo en Alberto, y está en la base de su poética posterior.

La tercera obra, el Monumento a Góngora (il. 42), plantea una interpretación más problemática. Ello se debe a que no sabemos si en realidad esta pieza es un fragmento de una escultura mayor o no. En 1927 Alberto presenta, como he explicado, una obra al Concurso Nacional de Escultura que ese año -como era de esperar- exigía un monumento al poeta Luis de Góngora en el centenario de su muerte: "Serán tema de este concurso un proyecto de estela, medallín, busto o estatua de Góngora o de figura o grupo inspirados en alguna obra del poeta". No obtiene el premio, pero sí una mención honorífica,



42. Alberto: "Monumento a Góngora" (1927).

y su proyecto se exhibe en el Patio del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Nada más se sabe sobre la obra hasta el hallazgo de una pieza en 1988, emparedada en el antiguo estudio del escultor. La escultura, realizada en escayola y en bastante mal estado, plantea numerosos enigmas, pero puede identificarse con total seguridad como un retrato del poeta: se trataría por tanto de la maqueta del monumento de 1927. En mi opinión, puede considerarse un fragmento de muestra de una obra mayor, a la vista de las características formales, los comentarios de la prensa y teniendo en cuenta que las autoridades solo exigían presentar un fragmento a tamaño natural, acompañado del resto de la composición a escala 1:2 (34). Pero incluso si se trata tan solo de un fragmento, este tiene suficiente entidad para reforzar anteriores afirmaciones: en él también se aprecia la progresiva abstracción formal (un rostro enmarcado rígidamente en un esquema geométrico) y el tratamiento en planos frontales disociados, herencia de modelos bidimensionales (35).

El monumento.

Estas tres esculturas son interesantes sobre todo porque en ellas se plantea una cuestión fundamental en la obra de Alberto, y en la de un amplio porcentaje de escultores contemporáneos y de todos los tiempos; me refiero a la problemática del monumento. El proceso de renovación escultórica iniciado a finales del siglo XIX se lleva a cabo en gran medida como reacción contra el monumento burgués, y esta reacción parece extenderse al concepto general de

"monumento". Derrocar a los antiguos ídolos, racionalizar la creación tridimensional y conseguir la des-objetualización de los trabajos artísticos parecen ser las principales preocupaciones de una parte de la vanguardia más radical, empeñada en lograr la disolución de las fronteras entre el arte y la vida. En este sentido, el monumento, sus implicaciones conmemorativas y su papel como actor espiritual en el seno de una colectividad, se convierte en un enemigo contra el que hay que luchar (36). La problemática en torno a los valores monumentales de la escultura, que aún hoy sigue sin estar resuelta, no es ajena a Alberto; de hecho, gran parte de sus trabajos son nominalmente monumentos, aunque sus características sean muy diferentes de las de aquellos que estaba obligado a contemplar en las ciudades españolas de sus años juveniles:

"Salvo raras excepciones, los monumentos de Madrid me disgustaban porque los encontraba feos y de vanidad ramplona. Un día, andando por los campos próximos a Alcalá de Henares, donde no se divisaba ningún árbol, solo matas de tomillo en los cerros, vi como un gavilán comía un pájaro. Por allí solo pasaba algún pastor que otro. Se me ocurrió levantar el "Monumento a los pájaros", para emplearlo en aquel sitio; serviría de monumento y de nido a los pájaros pequeños, agujereado y construido de manera que ni las aves de rapiña pudieran meterse, ni las alimañas subir a él." (37)

Las tres esculturas de las que he hablado en este capítulo son monumentos. Todas ellas son encargos institucionales, es cierto, pero al conocer la posterior orientación monumental de la obra de Alberto (que comentaré extensamente más adelante), la imposición institucional parece casi una casualidad. Y además, hay también interesantes precedentes.

Ya antes de su dedicación "profesional" a la escultura, Alberto manifiesta su interés por los aspectos conmemorativos y simbólicos de la escultura, así como por las implicaciones espaciales, "arquitectónicas" de la misma. Francisco Mateos ha comentado (38) un proyecto que Alberto expuso en una de sus habituales tertulias en el "Salón Café del Círculo Socialista" en 1924. Imaginaba pormenorizadamente una ideal Casa del Pueblo, combinación visionaria de teatros y bibliotecas, salas de museos de pintura y escultura y museos profesionales; talleres, escuelas y campos de deportes, cafés y restaurantes. Sirviéndose exclusivamente de acero, piedra blanca y cristal Alberto pensó en construir

"cuatro torres cuadradas, de masas cerradas, que arañarían la capa de cristal del cielo; aquellas torres se llamaban del optimismo la primera: faro potente para iluminar la ciudad los días de nuestras fiestas, fiestas de la vida nueva que también queríamos inventar; la segunda, reloj de cuatro esferas medidoras del tiempo, horario y atmosférico, y de la actividad del trabajo, con un carillón de tantas combinaciones como días había en el año; la tercera, estación transmisora y receptora, para

radiar y recibir del mundo su pensamiento y acción, y la última, bocina circular, gritaría las conferencias, los consejos y avisos del Consejo Central."

La utopía socialista no está exenta de poderosos símbolos, sobre todo formas verticales (torre-faro; torre-reloj; torre-antena; torre-bocina) elevadas como referentes totémicos de la colectividad, nuevos centros de atracción, llamada, reunión y celebración. Alberto no llevó nunca a cabo este proyecto, pero el fundamento monumental aquí presente también se encuentra en algunas de sus esculturas y dibujos.

También Mateos menciona otro proyecto, este específicamente escultórico, que el propio Alberto describe de la siguiente forma:

"También realicé un proyecto en dibujos coloreados que consistía en un monumento que debía ir en una plaza popular y consistía en una figura de albañil de 10 metros de altura, tratado por planos a la manera cubista (...). La idea de dicho monumento era la siguiente: la víspera del 1º de mayo los albañiles debían ir al sitio del emplazamiento y con tal motivo celebrar una fiesta, una especie de verbena del 1º de mayo; el primer momento del festejo consistiría en pintar la figura del albañil con colores calizos, blanco, añil y rosa; esta operación debía repetirse todos los años y con tal motivo la fiesta." (39)

Este proyecto, que Alberto consideró entonces irrealizable "por la sencilla razón de que los obreros aún no habían llegado a ser los dueños en las calles, en las plazas y en el campo" (40) no es solo una respuesta política al monumento burgués; se está planteando una ruptura integral del concepto y significado del monumento en sí: una figura humana totémica de 10 metros de altura; un tratamiento "cubista" del modelado y sobre todo, las implicaciones festivas, el acontecimiento que supone la existencia de la escultura en contacto, renovado ritualmente cada año, con una comunidad. Alberto se enfrenta a la tradición más cercana para recuperar otra tradición de carácter antropológico y primigenio, algo muy similar a lo acontecido a tantos otros vanguardistas.

NOTAS.

1. Vid. MARTIN, Peter. Alberto. Budapest, Corvina, 1964, p. 16: "En cuanto se abrió la Exposición, la crítica fijó particularmente su atención en Alberto y le trató con unánime encomio"; y AZCOAGA, Enrique. Alberto. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977, p. 12: "Nada más abrirse la muestra colectiva de los Ibéricos, la crítica se fijó particularmente en el toledano, destacando sus valores germinales".
2. BOZAL, Valeriano. "El escultor Alberto Sánchez". CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Madrid, septiembre de 1965, p. 315.
3. DE LA ENCINA, Juan. "Salón de Artistas Ibéricos". LA VOZ. Madrid, 9 de junio de 1925.
4. DE PEDRO, Valentín. "El escultor Alberto. Un hijo del pueblo, panadero y artista como Gorki". INFORMACIONES. Madrid. 12 de junio de 1925, p. 1.
5. DE LA ENCINA, Juan. "Hoy ha sido inaugurada la E.A.I.". LA VOZ. Madrid. 28 de mayo de 1925.
6. UN INGENIO DE ESTA CORTE. "La vida breve. Sábado". BLANCO Y NEGRO. Madrid. 28 de junio de 1925.
7. (S.n.). "Sociedad de Artistas Ibéricos". HERALDO DE MADRID. 23 de mayo de 1925.
8. BRIHUEGA, Jaime. Las vanguardias artísticas en España,

1909-1936. Madrid, Istmo, 1981, p. 262.

9. Aunque no faltan comentarios adversos, como el de ROUCO, Cándido. "Exposición de Artistas Ibéricos". GACETA DE BELLAS ARTES. Madrid. 1 de julio de 1925, pp. 8-9.
10. BLANCO Y NEGRO/1925, op. cit. (UN INGENIO DE ESTA CORTE...).
11. SANCHEZ, Alberto. Palabras de un escultor. Valencia, Fernando Torres, 1975, p. 45.
12. Cfr. el Libro de Sesiones de la Comisión Provincial de la Diputación de Toledo, Sesión del 21 de julio de 1925 (Archivo de la Diputación Provincial de Toledo): "Toledo. Indeterminado. Vista de una instancia suscrita por D. Juan de la Encina, D. Mariano Benlliure, D. Luis García Bilbao, D. Angel Vegué Goldoni, D. Luis Araquistain, y otros muchos artistas y críticos de arte, solicitando que la Corporación conceda alguna pensión al artista toledano Alberto, escultor que se ha revelado con gran temperamento, en el Salón de los Artistas Ibéricos y que luchando por afirmar la personalidad dentro de su arte vive solo del rudo trabajo de panadero, la comisión encontrándose con el caso insólito de que el caso viene firmada por hombres de tanto prestigio, y encontrándose siempre dispuesta a prestar auxilio a los naturales de la provincia que se destacan en las artes, acordó conceder 2.500 pts. al citado escultor Alberto, con cargo al Cº correspondiente del presupuesto."
13. El asunto de la concesión de la beca no había sido suficientemente aclarado; Juan de la Encina (DE LA

ENCINA, Juan. "Alberto el panadero". LA VOZ. Madrid. 16 de febrero de 1926, p. 1) habla de una beca por un año y no fija su cuantía; Valeriano Bozal (BOZAL, Valeriano. "El escultor Alberto Sánchez". REVISTA DE OCCIDENTE. Madrid. Enero de 1970, p. 89) afirma que "En 1926 obtuvo una pensión de 2500 pts. anuales durante tres años de la Diputación de Toledo", sin reflejar su fuente de información. La documentación conservada en el Archivo de la Diputación informa sobre la prórroga de la beca en 1926 (Actas de Sesiones del Pleno de la Diputación, Sesión del 11 de diciembre de 1926) y 1927 (Sesión del 30 de noviembre de 1927); en ambas ocasiones se le conceden otras 2.500 pts. La Comisión Provincial, en sesión del 7 de diciembre de 1928, "queda enterada" de la petición de prórroga de la beca efectuada por Alberto ese año, pero no responde afirmativamente. En conversaciones con Alcaén Sánchez (entrevista del 8 de marzo de 1989) hemos podido constatar que Alberto "no se entendía" con los responsables de la Diputación y que probablemente ello provocó la no renovación en 1928.

14. Luis Lacasa le prestaba su estudio para trabajar y le puso en contacto con numerosos estudiantes de arquitectura; amplió su precaria formación cultural básica (vid. ROBLES VIZCAINO, María Socorro. "Aportaciones sobre Alberto". CUADERNOS DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA. Granada, 1974, p. 210).
15. (S.n.) "Concursos". REVISTA DE LAS ESPAÑAS. Madrid. Enero-febrero de 1927, pp. 149-150.

16. (S.n.) (Mención del accésit otorgado a Alberto en el Concurso Nacional de Escultura). REVISTA DE LAS ESPAÑAS. Madrid. Julio de 1927, p. 449.
17. La obra en cuestión es la Maternidad (CAT.16), comprada por el Museo de Arte Moderno en 1933, hoy en los fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
18. La relación entre Lorca y Barradas se remonta a los primeros años de la estancia del uruguayo en Madrid. Barradas diseñó los decorados para el estreno de la obra de Lorca "El maleficio de la mariposa" en 1920 y realizó al menos dos retratos del poeta (reproducidos en PEREDA, Raquel. Barradas. Montevideo, Galería Latina, 1989, pp. 122-123); Lorca asistió puntualmente a las tertulias del café de Atocha. En cuanto a Dalí, no hay que olvidar que formaba parte del plantel de colaboradores de "Alfar"; Barradas es el único pintor del ambiente vanguardista madrileño que Dalí cita en su autobiografía "Vida Secreta" (DASA Edicions, Figueres, 1981, p. 186).
19. Al año siguiente expone su proyecto del Monumento a Góngora (CAT.10) en el Patio del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
20. DE LA ENCINA/1926 (op. cit.).
21. MATEOS, Francisco. "El escultor Alberto". EL SOCIALISTA. Madrid. 25 de febrero de 1926, p. 4.
22. Vid. el CATALOGO, números D.19-34. Todos ellos, de dimensiones reducidas (aprox. 20 x 15 cm.), fueron realizados a lápiz (algunos con toques de lápiz de color; uno de ellos con toques de acuarela). La mayor parte han

sido fechados anteriormente en 1922-25 (vid. ALIX, Josefina (et al.). Escultura española, 1900-1936. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 219-220), pero siguiendo las afirmaciones del propio Alberto (vid. SANCHEZ/1975, op. cit., p. 45) y de acuerdo con los caracteres formales, creo que son posteriores a las obras expuestas en la E.S.A.I.

23. SANCHEZ/1975 (op. cit.), p. 45.
24. Véanse las ilustraciones de Barradas en los números de "Alfar" de los años 1924-1926.
25. Cfr. SANTOS TORROELLA, Rafael. "Barradas-Lorca-Dalí: temas compartidos", en HERNANDEZ, Mario (et al.). Federico García Lorca. Dibujos. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986, pp. 39-53. Las múltiples relaciones de los artistas plásticos madrileños con la obra de Dalí en los años veinte y treinta no han sido prácticamente estudiadas.
26. Dalí, por otra parte, se marcha a Cataluña justo en el momento en que Alberto se abre a influencias más amplias.
27. Vid. REVISTA DE LAS ESPAÑAS/1927 (1) (op. cit.).
28. Vid. ABRIL, Manuel. "Barradas el Uruguayo". ALFAR. Lugo. Abril de 1925; CASAL, Julio J. Rafael Barradas. Buenos Aires, 1949, y en general las ilustraciones de Barradas aparecidas en "Alfar" entre 1923 y 1925.
29. O quizá también con reproducciones fotográficas de obras escultóricas. Es arriesgado establecer conexiones con obras concretas; en el caso de El Cid, no obstante, he localizado una fotografía de una obra del escultor croata Ivan Mestrovic, un estudio en escayola para el monumento

a Kraljevic Marko (il. 43), el más famoso héroe popular yugoslavo, realizado hacia 1909, que presenta sospechosas afinidades compositivas con la obra de Alberto (vid. COLLINGS, E. H. R. Ivan Mestrovic. Zagreb, 1933, lám. V). Formado en Viena y París a principios de siglo y directamente relacionado con el ambiente secesionista austríaco, Mestrovic ha sido citado, en algunas ocasiones, como ya dije en el capítulo anterior, como uno de los escultores europeos de mayor influencia en la escultura realista castellana del primer tercio del siglo XX, y no es extraño que Alberto accediera a reproducciones de su obra.

30. Tal como se presenta en su "Desarrollo de una botella en el espacio" de 1912, por ejemplo.
31. El propio Cid Campeador puede entenderse como un relieve si atendemos a su disposición sobre el pedestal: la figura no descansa en su centro, sino que ha sido desplazada hacia el fondo, hacia el borde interno; a ello hay que sumar el estricto plano frontal de talla.
32. Supongo que es posterior a la vista de los caracteres formales; no existen datos para asegurarlo.
33. Un motivo habitual en la iconografía de Alberto, que lo repetirá en numerosas esculturas posteriores, en especial durante su exilio en la U.R.S.S.
34. Vid. ABRIL, Manuel. "Artistas españoles contemporáneos: Alberto escultor". LA NACION. Buenos Aires. 1930, y REVISTA DE LAS ESPAÑAS/1927 (1) (op. cit.).



43. Ivan Mestrovic: "Monumento a Kraljevic Marko" (h.1909).

35. Un probable modelo para el monumento pudo ser alguna de las versiones del "Retrato de Góngora" de Velázquez, reproducidas durante ese año en periódicos y revistas.
36. Es interesante constatar la genérica opinión contraria a los "monumentos" de Angel Ferrant, un escultor que, pese a compartir con Alberto un ambiente artístico común (incluso colaboran los dos en la revista "Alfar"), resulta ser una figura lejana y poco influyente en la trayectoria del toledano. Ello no impide que muchas obras de Ferrant contengan evidentes valores monumentales, pero contrasta con la explícita defensa del monumento en Alberto, que introducía esta denominación en los títulos de las esculturas. (Vid. FERRANT, Angel. "La escultura y su área, IV". ALFAR. Lugo. Febrero de 1924, p. 22).
37. SANCHEZ/1975 (op. cit.), p. 46.
38. MATEOS/1926 (op. cit.).
39. SANCHEZ/1975 (op. cit.), p. 19.
40. Ibídem.

3. UNA ESCULTURA NATURAL, 1927-1932.

La historia que aquí narramos cobra el mayor interés en los años anteriores a la proclamación de la Segunda República y los primeros meses de su desarrollo. El declive social y político de la dictadura de Primo de Rivera se corresponde con una amplia efervescencia cultural, caldo de cultivo para las experiencias de la vanguardia y, por supuesto, para el trabajo de Alberto tras sus primeros ensayos. Son estos los años de la aparición y asentamiento de "La Gaceta Literaria" (fundada en 1927 por E. Giménez Caballero), la publicación de manifiestos pseudopolíticos de García Maroto ("La Nueva España 1930"-1927-) y Yuri Plejanov ("El arte y la vida social"-1929-), del desarrollo de nuevas propuestas arquitectónicas (fundación del GATEPAC en Zaragoza en 1930), de la multiplicación de contactos entre Madrid y Barcelona, de la proliferación de actos y exposiciones... (1).

Surrealismo.

Tradicionalmente, la historiografía de nuestra vanguardia ha insistido en caracterizar este periodo como el de máxima influencia surrealista. Al mismo tiempo, y a falta de un estudio profundo sobre las relaciones entre el surrealismo internacional y nuestros vanguardistas, se ha extendido la

opinión de que las relaciones y contactos con el movimiento francés y sus ramificaciones europeas no logran vertebrar un movimiento surrealista español organizado y coherente. Esta es la opinión, entre otros, de Angel González, Francisco Calvo y Jaime Brihuega (2). Este último afirma:

"(...) a partir de 1927 el surrealismo comienza a abrirse paso decididamente en nuestra plástica. (...) La extraordinaria amplitud y elasticidad iconográfica que ya hacia 1927 había producido la plástica surrealista en Europa (Chirico, Man Ray, Arp, Masson, Magritte, Ernst, Tanguy, Duchamp, etc.), iba a significar el cargamento más denso e importante de cuantos habían llegado a España hasta estos momentos (...); lo que se importaba, sobre todo, era la legitimación de una ilimitada libertad expresiva; (...) La adopción del surrealismo plástico va a significar en España un conjunto más de novedades en ese escaparate del que hemos hablado, sin que nuestros artistas se preocupen siquiera de simular esa práctica vital con la que (al menos en su ideario) el surrealismo pretendía diferenciarse de cualquier otro miembro de la familia de los ismos." (3)

Un último trabajo panorámico sobre el surrealismo plástico español, la obra de Lucía García de Carpi "La pintura surrealista española (1924-1936)" (4), no logra, pese a la constatación de la existencia de múltiples experiencias relacionadas con el automatismo, la imagen onírica y la paranoia crítica, resolver esta aparente paradoja: hay un

surrealismo español, pero parece "de prestado", superficial e imitativo, un surrealismo "no vivido". En realidad, el intrincado problema de cómo vivir el surrealismo estuvo presente, desde sus inicios, en la mente de sus principales protagonistas, y las diferentes repuestas dieron origen a alguna que otra excomunión. Afortunadamente para todos, la cuestión quedó en parte zanjada tras el debate entre André Breton y Pierre Naville en 1925, que dejó el paso abierto a la práctica pictórica en el seno del movimiento (5). Es cierto que el surrealismo, al contrario que otros movimientos de la vanguardia histórica, tuvo unos orígenes fundamentalmente literarios, y que su radical contenido filosófico puso en cuestión frecuentemente el propio concepto de "arte" y su materialización en obras pictóricas o escultóricas. Pero no es menos cierto que las poéticas y los discursos filosóficos necesitaban de una proyección real que solo el arte les ofrecía.

Esta problemática entre el fondo y las formas, entre el deseo y la realidad, esta insatisfacción "neorromántica" con que se ha identificado en ocasiones el discurso bretoniano, sigue impresa en la consideración de las relaciones surrealismo/vanguardia española. Lucía García de Carpi afirma:

"Lo que verdaderamente determina la adscripción de un pintor o poeta al surrealismo es su compromiso vital (6) con los postulados del movimiento, y desde este punto de vista pocos de nuestros artistas pueden ser considerados, en sentido estricto, como tales, lo que no invalida la afirmación de que la pintura española de

vanguardia estuviera fuertemente impregnada por esa tendencia." (7)

Curiosamente, el problema del "compromiso vital" del artista ha sido una de las cuestiones que más ha perseguido a Alberto desde prácticamente el inicio de su actividad. Las acusaciones de falta de compromiso le obsesionaron en los años en que su producción artística alcanzaba sus máximas cotas, hasta el punto de provocar, como veremos, el abandono de la práctica escultórica. Esa insistencia en comprometerse, en el fondo una cuestión nominal, es absurda. No sé si existe un "modo de vida surrealista". Lo que sí sé es que, durante unos cuantos años, prácticamente hasta el abandono de España en 1938, la actividad artística de Alberto, una parte importante de su actividad vital, estuvo condicionada por el trabajo de otros artistas integrados o relacionados con el movimiento francés, sobre todo Picasso y Dalí, por unos determinados motivos iconográficos y unos específicos recursos formales que han dado en llamarse surrealistas, y que fue mediatizada por debates teóricos sobre el azar y el inconsciente. Evidentemente, la respuesta de Alberto a estos condicionantes es personal, pero solo podremos definir su identidad, su "imagen", si establecemos un campo de relaciones y dependencias. En ese campo de relaciones, para la comprensión de esa imagen, el movimiento surrealista es fundamental.

La "Escuela de Vallecas".

Como respuesta al intrincado problema de las definiciones y adscripciones a movimientos artísticos, la historiografía española acuñó para Alberto un movimiento propio, una Escuela de la que él sería fundador y principal representante, la "Escuela de Vallecas".

En 1960, Alberto escribe:

"Al participar en la Exposición de Artistas Ibéricos, conocí a varios pintores. Casi todos se fueron después a París, menos B. Palencia. El y yo quedamos en Madrid con el deliberado propósito de poner en pie el nuevo arte nacional, que compitiera con el de París. Durante un periodo bastante largo, a partir de 1927 más o menos, Palencia y yo nos citábamos casi a diario en la puerta de Atocha, hacia las tres y media de la tarde, fuera cual fuera el tiempo. Recorriamos a pie diferentes itinerarios; uno de ellos era por la vía del tren, hasta las cercanías de Villaverde Bajo, y sin cruzar el río Manzanares, torcíamos hacia el Cerro Negro y nos dirigíamos hacia Vallecas. Terminábamos en el Cerro llamado de Almodóvar, al que bautizamos con el nombre de "Cerro Testigo", porque de ahí había de partir la nueva visión del arte español. Una vez en lo alto del cerro - cerro de tierras arrastradas por las lluvias, donde solo quedaba algún olivo carcomido, con escasas ramas- abarcábamos un círculo completo, panorama de la tierra, imagen de su redondez. Aprovechamos un mojón que allí había para fijar sobre él nuestra profesión de fe

plástica; en una de sus caras escribí mis principios; en otra, puso Palencia los suyos; dedicamos la tercera a Picasso. Y en la cuarta pusimos los nombres de varios valores plásticos e ideológicos, los que entonces considerábamos los más representativos; en esa cara aparecían los nombres de Eisenstein, El Greco, Zurbarán, Cervantes, Velázquez y otros.

Y como Don Quijote, cuando desde lo alto de un cerro describía los ejércitos que se le venían encima, porque era la ley del armado caballero andante, nosotros también, considerándonos caballeros andantes de las artes plásticas, describíamos las nuevas formas del dibujo y el color. (...)

De todo esto surgió la idea de lanzar una nueva escuela, la Escuela de Vallecas. (...)

Puestos ya en la huella de Vallecas, Palencia y yo extendimos el campo de acción. Lo ensanchamos a Toledo, a lugares y rincones de los campos y cerros toledanos, que yo conocía muy bien porque de pequeño repartí pan con un caballo, por cigarrales y ventas. (...)

Al campo de acción del cerro de Vallecas acudía a veces Palencia con Rafael Alberti, Caneja, Maruja Mallo y otros. Conmigo llegaba de vez en cuando un grupo de estudiantes de arquitectura (Segarra, Moreno, Vivanco, Rivaud). Sobre el terreno se iniciaban conversaciones acerca de la plástica de lo que veíamos." (8)

Estos recuerdos se distinguen, como ocurre en los restantes escritos autobiográficos de Alberto, por su carácter fragmentario y su carga afectiva, y poco tienen que ver con la interpretación que la historiografía posterior les ha dado. Raúl Chávarri, en su libro "Mito y realidad en la Escuela de Vallecas" (9), intentó aclarar el asunto y se encontró con un inexplicable vacío documental y el silencio de los principales protagonistas de lo que en principio debía ser uno de los más importantes episodios de nuestra vanguardia histórica. En sus conclusiones, Chávarri afirma:

"Para el autor de estas líneas la historia de la Escuela de Vallecas no es ni más ni menos que una demostración del funcionamiento en el medio artístico de la poética del mito. Un suceso trivial, el deseo de un artista, Alberto, de reencontrar la Naturaleza, de buscar en el campo la inspiración directa de su obra y el aliento de su trabajo, y paralelamente una conciencia de su propia nacionalidad artística se convierte en la ocasión de que se entablen inefables conversaciones en torno al pensamiento, a la realidad y a la creación de la obra de arte, y entonces alguien, de no muy extensas lecturas, adquiere una conciencia mítica, mientras promueven e idean la conversión del cerro-mirador en "Cerro Testigo", aun cuando en esta época no habla ni de escuela ni al parecer intenta hacer de sus compañeros sus alumnos. El mito se desencadena al acabar la guerra, cuando un grupo de muchachos hambrientos de pan y estímulos culturales, deseosos de alcanzar por todos los

medios una vida espiritualmente más digna, encuentran al "maestro" y éste reproduce para ellos los itinerarios, los derroteros, probablemente incluso lo que adquirió en sus conversaciones o lo que de ellas recordaba. Y es entonces cuando se pone en marcha otro proceso, la estrategia del sustitutivo. En un Madrid que sustituye el café ausente por cebada tostada, las patatas por boniatos, el bienestar por un imperial entusiasmo, Palencia se atribuye la representación de los auténticos maestros, los que ha dispersado la diáspora: Alberto en Moscú; Luis Castellanos, en el campo de concentración, y también la de otros muchos poetas y artistas que, como Alberti, rompen nostalgia en su exilio de Buenos Aires, o, como García Lorca, no volvieron jamás a Vallecas."

(10)

Suscribo los razonamientos de Chávarri, pero hay algo muy importante que se le escapa, o al menos de lo que no hace mención. Resucitar a estas alturas una pretendida "Escuela de Vallecas", como recientemente se ha hecho en dos exposiciones madrileñas (11), es en efecto bastante inútil desde el punto de vista historiográfico. Pero no hay que olvidar que Alberto no era una figura aislada, y que durante los años que ahora nos ocupan existe por parte del escultor y de su amigo Benjamín Palencia un verdadero deseo de establecer alternativas prácticas al panorama artístico nacional: existen intereses de grupo, aún cuando estos intereses no impliquen la definición de un agresivo programa o una reglamentación

estilística.

Alberto entra en contacto con Benjamín Palencia en 1925, en la E.S.A.I., según hemos leído en sus declaraciones más arriba (12). Su relación durante los años posteriores debió ser intensa, a la vista de las afinidades de la producción de ambos en estos años (13). Ausente Barradas, Palencia se convierte en el nuevo interlocutor de Alberto, aunque ahora la relación entre los dos artistas sea más igualitaria. Barradas fue para Alberto casi un maestro; con Palencia se trata más bien de una coincidencia de objetivos:

"Encontré a Alberto, que ya dibujaba con ideas muy parecidas, muy revolucionarias. Cambiamos impresiones y me interesó. Yo le hablaba de París, de que la escultura no era lo que se hacía aquí. Yo recibía "Cahiers d'Art" y le hablaba de los grandes escultores modernos, de Brancusi. Él se enamoró de este mundo. Al ir aclarándonos sobre estos pasos, pasos muy decisivos pero todavía no demasiado precisos, comprendimos que había que hacer un arte que no se pareciera al de los demás, un arte nunca visto, nunca hecho. Esto fue algo que nos propusimos Alberto y yo." (14)

Palencia ha entrado en contacto en París con el ambiente surrealista (visita la primera exposición de Dalí en la capital francesa en 1929) (15), y sobre todo con los integrantes de la Escuela española de París (Pancho Cossío a la cabeza), fervientes admiradores de Picasso. El resultado es el inmediato abandono por parte de Palencia de sus anteriores



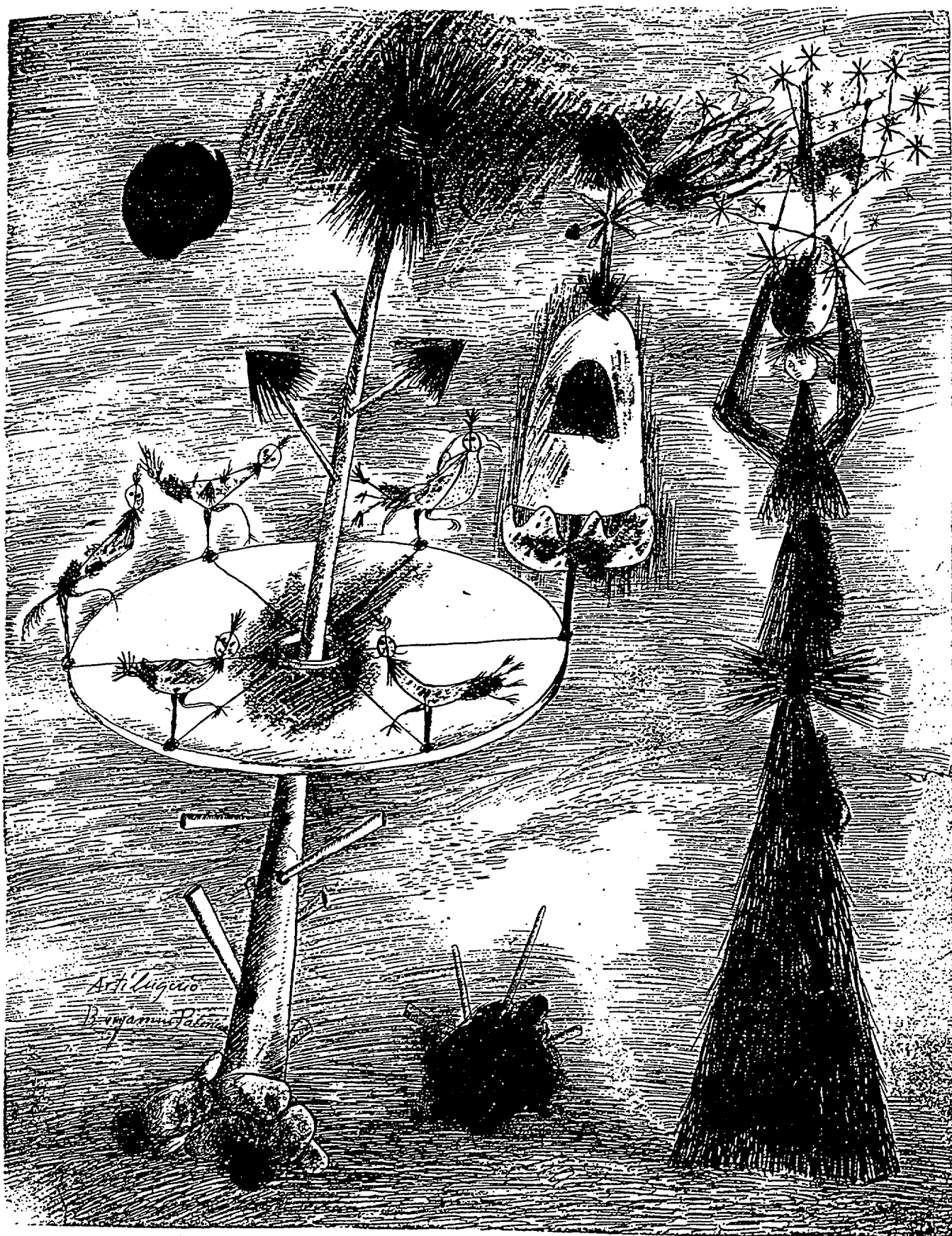
44. B. Palencia: "Retrato de Alberto" (1932).



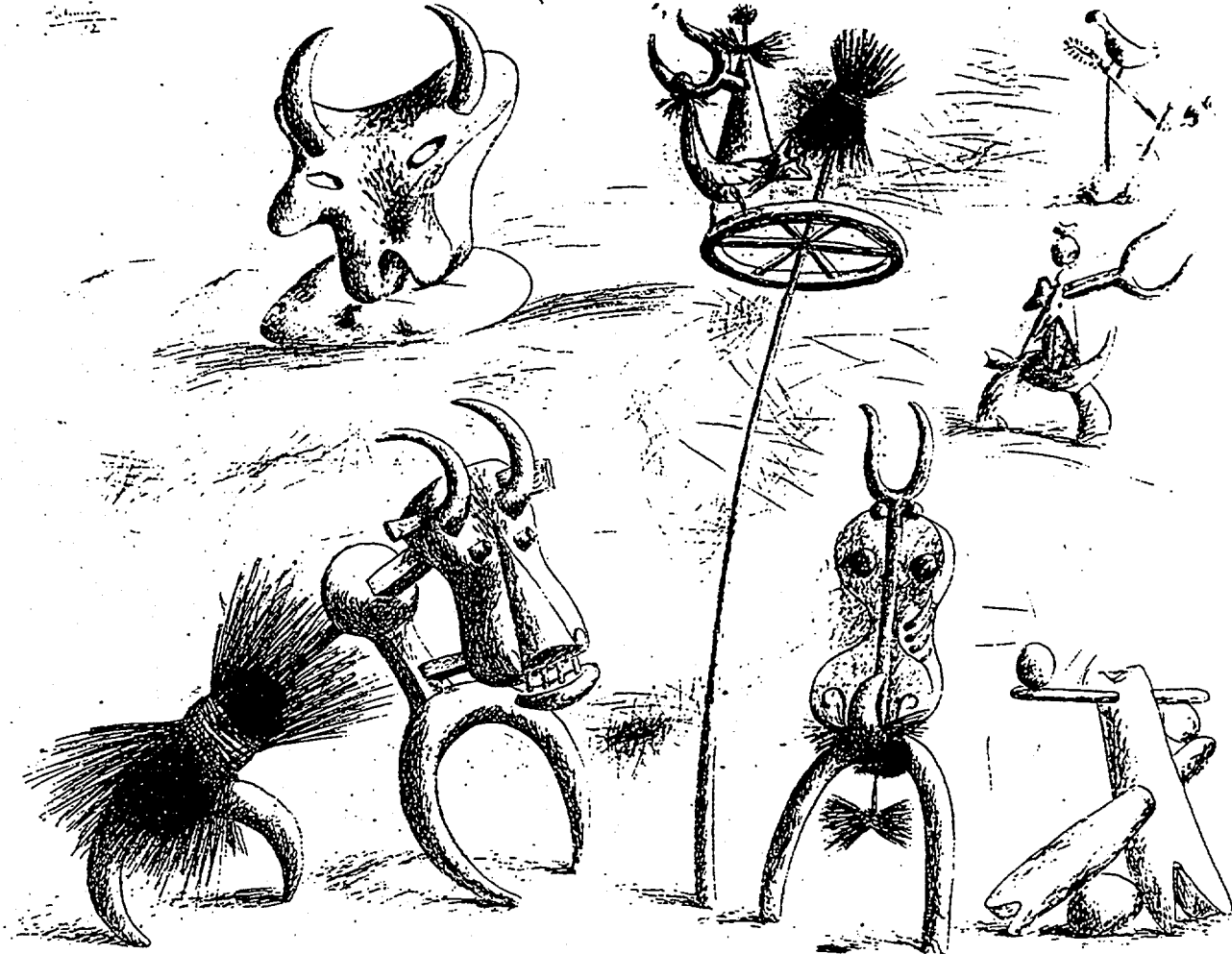
45. Alberto (cuarto por la dcha.) en una exposición de B. Palencia.

orientaciones cezannistas y fauves, y la introducción en sus pinturas de elementos signícos y valores matéricos. Sin duda, Palencia ha visto las pinturas "matéricas" presurrealistas que Dalí compone en 1927-28, en las que el figuerense se sirve de arena, gravilla, conchas marinas, esponjas y corchos; también ha podido conocer las múltiples obras en que Picasso utiliza materias naturales y restos humanos, su serie de "Guitarras" (1926) y más adelante sus cuadros con arenas y desperdicios ("Composición con guante", 1930; "Composición con mariposa", 1932). La asimilación por parte de Alberto de estas nuevas experiencias internacionales, que ponen en cuestión la estética purista que había invadido el panorama artístico español de los años precedentes, debe mucho, efectivamente, a Palencia, a sus obras de estos años (los cuadros y dibujos de esqueletos, rastros, insectos y paisajes prehistóricos - ils. 46-48-, varios de ellos presentados en París en 1933) (16) y a los comentarios e informaciones sobre el ambiente parisino suministrados por el pintor.

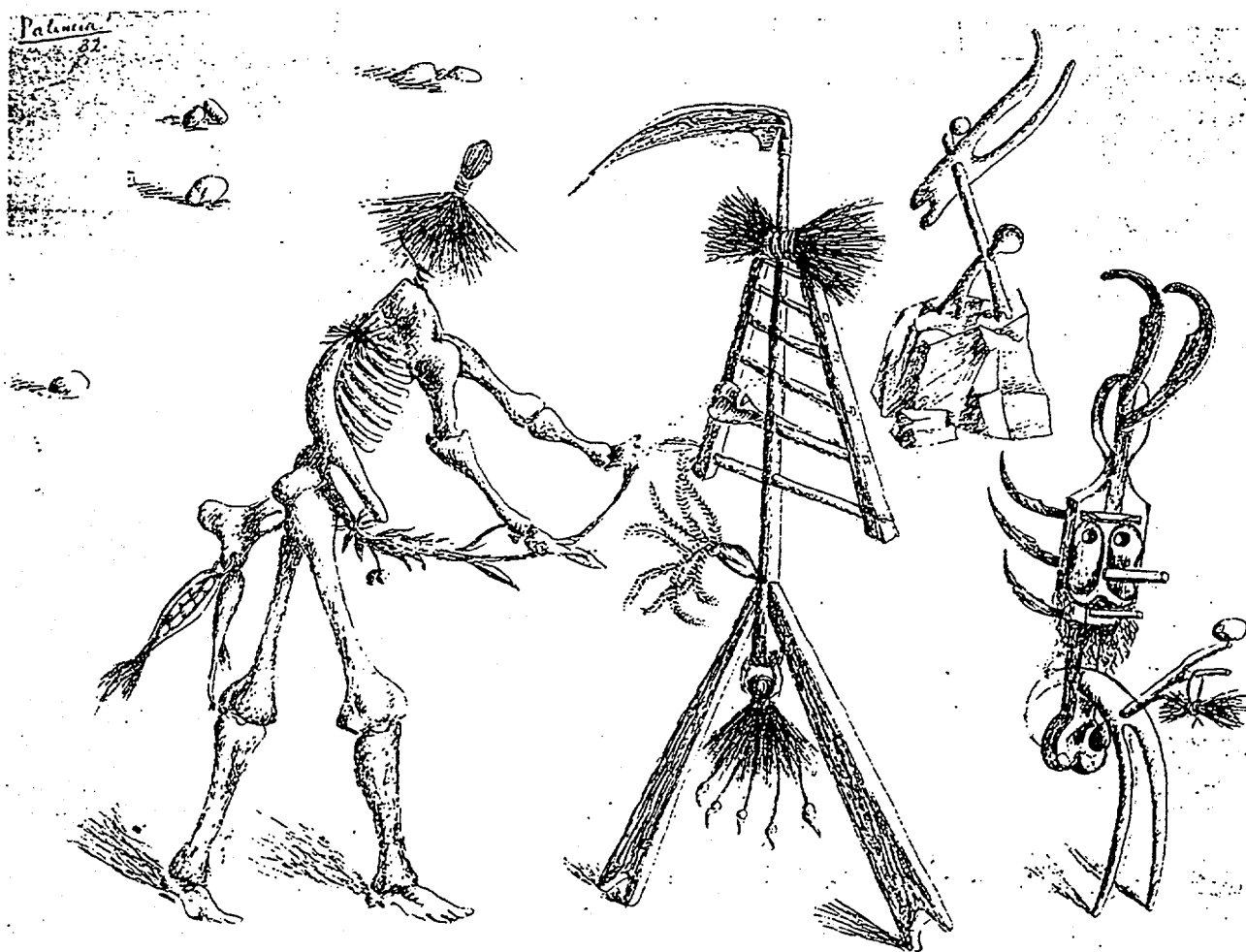
Ambos artistas establecen hacia 1927/28 una alianza creativa muy fértil, tal como reflejan las respectivas producciones. Muy pronto, tras una etapa inicial de tertulias en los cafés madrileños y aprendizaje social, Alberto busca en las excursiones por Vallecas, acompañado por los más íntimos o en solitario, un contacto directo con la naturaleza. Al cosmopolitismo de Palencia, Alberto responde con una poderosa identidad enraizada en sus experiencias juveniles. Mientras Palencia ofrecía información sobre el ir y venir de discursos y tendencias, Alberto proporcionaba el sustrato "real", la



46. B. Palencia: "Artilugio" (h.1930).



47., 48. B. Palencia: "Dibujos" (1932).



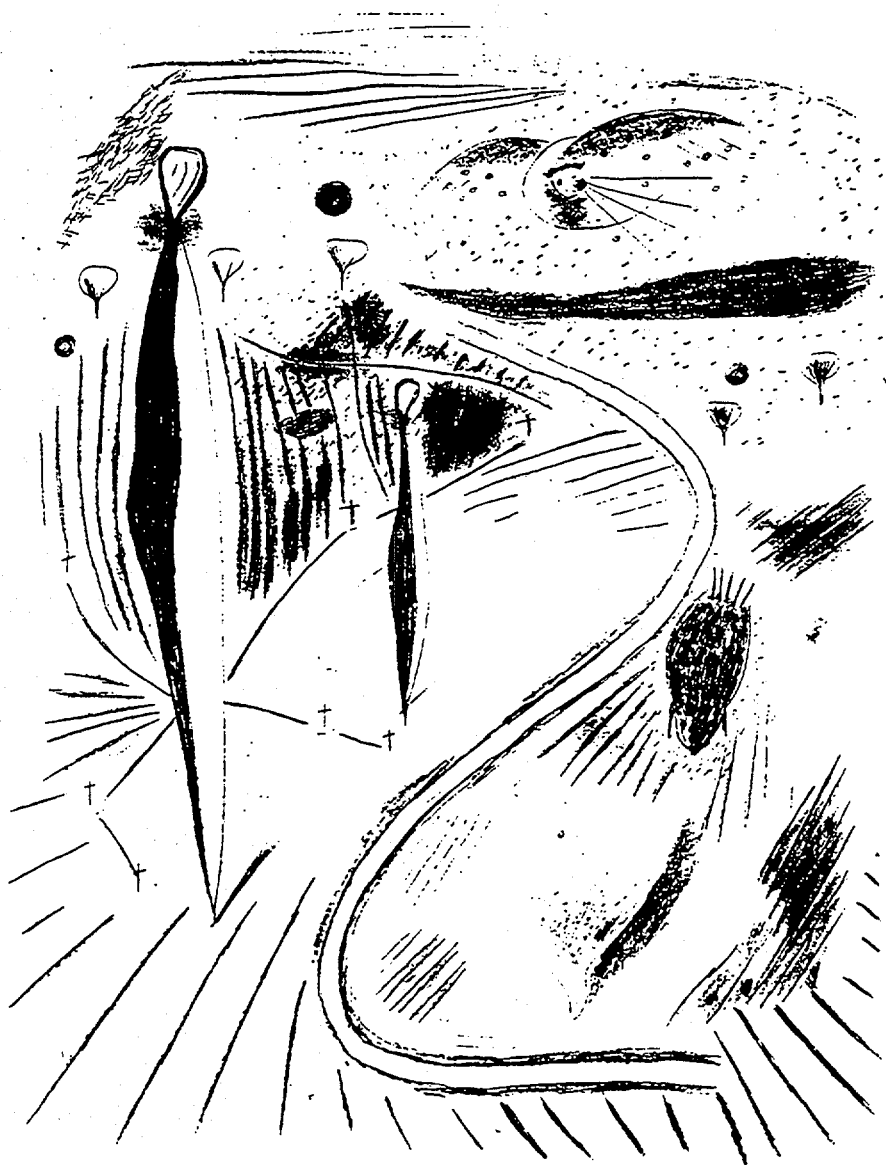
materia prima de una poética. En torno a ellos se puede percibir durante algunos años (aproximadamente hasta 1932) un conjunto de experiencias artísticas de considerable interés; todas ellas se distinguen por conectar con una vertiente "matérica" del surrealismo bastante cercana a la abstracción, pero sin abandonar poderosos elementos signícos "legibles" e incluso motivos simbólicos, y por un importantísimo énfasis en una poética "natural" de formas geológicas y materias orgánicas: la naturaleza como una nueva fuente de sensaciones y "azares". En el plazo de estos cinco o seis años, buena parte de las mejores obras de la vanguardia española tienen como punto de partida estos preceptos: las pinturas de la serie "Cloacas y Campanarios" de Maruja Mallo (il. 49); algunos cuadros y dibujos de Antonio Rodríguez Luna (il. 50); óleos de Nicolás Lekuona; esculturas de Eduardo Díaz Yepes (il. 51), Francisco Lasso (il. 53, 54), Rafael Pérez Contel y Jorge de Oteiza, pinturas y dibujos de José Moreno Villa (17).

Esculturas naturales.

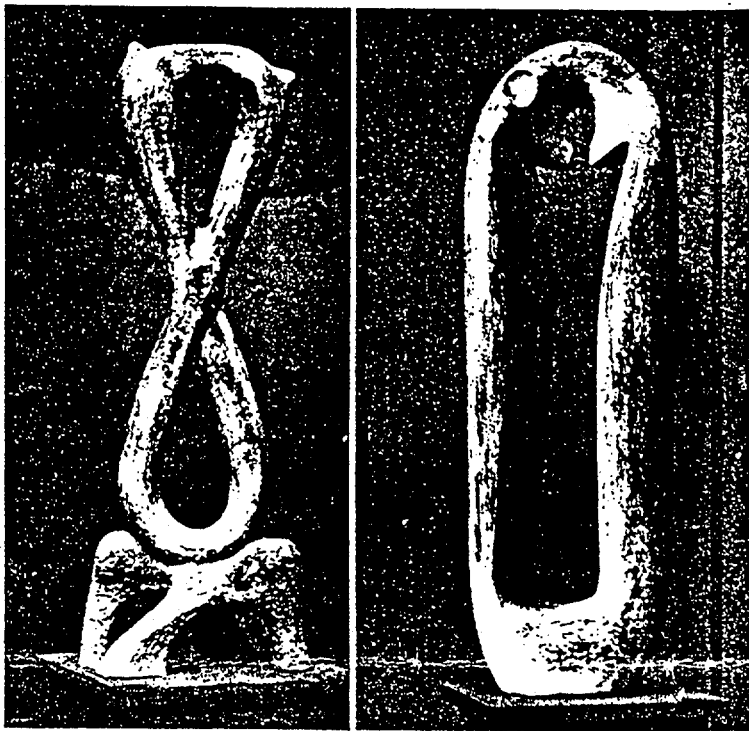
Nada mejor que entrar en el estudio directo de las obras de estos años para constatar cambios revolucionarios y nuevas conexiones. Entre 1927 y 1932 Alberto realiza un trabajo escultórico cuantioso (CAT.11-31), junto a algunos dibujos (CAT. D.35-D.46); participa en numerosas exposiciones individuales y colectivas en Madrid (18) y se presenta nuevamente al Concurso Nacional de Escultura, en 1930. Se convierte, gracias a esta actividad, en una figura conocida, e incluso podemos decir que prestigiosa, en los círculos de



49. Maruja Mallo: "Antro de fósiles" (1932).



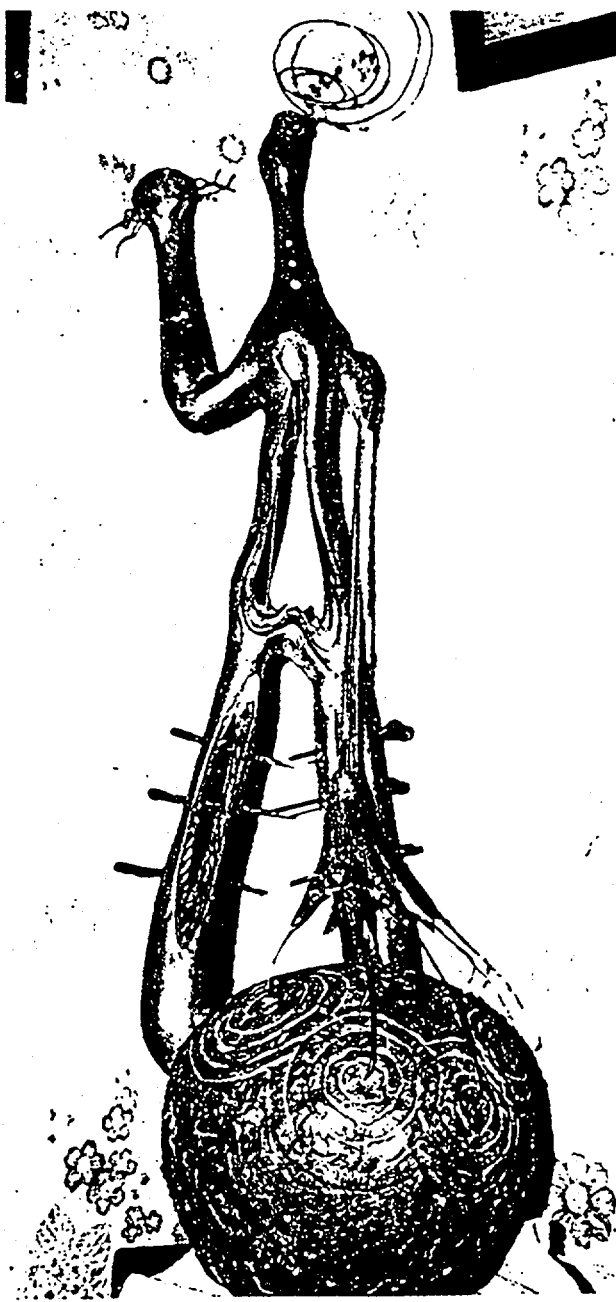
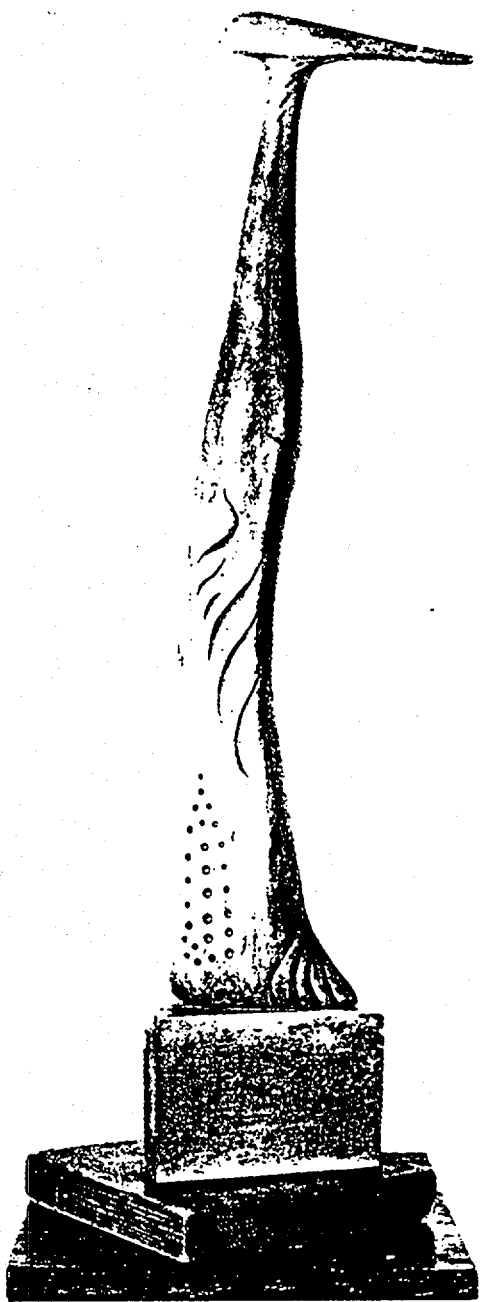
50. A. Rodríguez Luna: "Dibujo" (1931-35).



51. E. Díaz Yepes: "Esculturas" (h.1933).



52. B. Palencia: "Escultura" (1928).



53.(izq.). F. Lasso: "El pájaro" (h.1930).

54. (dcha.). F. Lasso: "Monumento a la Internacional" (h.1930).

vanguardia madrileños, hecho reflejado parcialmente en la prensa: elogiosos artículos aparecen en "Blanco y Negro", "Revista de las Españas", "La Nación" y "La Tierra". Su obra madura definitivamente.

a). Asentamiento del proceso de abstracción. El vacío. La forma totémica vertical.

El proceso de síntesis y depuración formal ya observado en obras anteriores prosigue ahora desde una perspectiva orgánica, abandonando los esquemas cubistas y futuristas. Ya detectamos un proceso de relajación "orgánica" en Mujer de Castilla y en el importante conjunto de dibujos estudiados en el capítulo precedente. En las esculturas inmediatamente posteriores (CAT.11-14) el fenómeno se acentúa: Signo sobre la mujer castellana (il. 55) supone el abandono de la simetría frontal por primera vez, así como la acentuación de la movilidad curvilínea. La recientemente hallada Figura de mujer (¿una bailarina?) (il. 56) es la aplicación directa de sus investigaciones bidimensionales al altorrelieve; su precaria resolución ejemplifica los problemas que Alberto encontraba en sus intentos por liberar la forma tridimensional de sus ataduras tradicionales, problemas que pervivirán algún tiempo. Este terrible altorrelieve y su paralelo más cercano, la Bailarina en cemento coloreado (il. 57), esta sí exenta, ejemplifican un proceso de "traspaso" insatisfactorio del mensaje pictórico-representativo a un marco tridimensional.

El inicial marasmo de torsiones, curvas, entrantes y salientes se va ordenando progresivamente, y cobra su máximo



55. Alberto: "Signo sobre la mujer castellana" (c.1930).



56. Alberto: "Figura de mujer" (1927/29).



57. Alberto: "Bailarina" (1927-29).

sentido en un segundo grupo de obras entre 1930 y 1932. Pero para ello Alberto deberá tomar conciencia de dos mecanismos propios del lenguaje escultórico-tridimensional; su descubrimiento y control consciente se realiza ahora, aun cuando hayan estado presentes en su obra anterior de un modo latente. Me refiero a la dialéctica lleno/vacio y a la forma totémica vertical.

Al hablar en el capítulo anterior de la escultura Mujer de Castilla hice notar el interesante uso que Alberto hace de la "capucha" del personaje, ocultando con ella unos someros rasgos faciales y "comunicando una ausencia". Este expresivo vacío va a ser un rasgo fundamental en gran parte de sus obras maduras, y su uso consciente un elemento tremendamente innovador en el panorama de la escultura contemporánea. No es Alberto el primer escultor en interesarse por el valor del vacío en la expresión tridimensional de vanguardia. Algunos escultores cubistas, en especial Alexander Archipenko, y futuristas (Boccioni) se habían preocupado por este aspecto en fechas muy anteriores (19). Lo verdaderamente innovador en este caso es el uso que se hace de este nuevo elemento formal. En general, el hueco de los escultores cubistas tiene un valor estructural: es un mecanismo de afirmación de la tridimensionalidad. El hueco refuerza el valor ocupante de la materia, reafirma su sustancia y su poder energético. Este será también el uso que posteriormente desarrollarán otros escultores, Henry Moore entre ellos, enfatizando el sentido estructural, el esqueleto material positivo de la figura (20). Alberto utiliza el hueco en un sentido que casi podríamos

considerar opuesto: las perforaciones y huecos suponen una intromisión del espacio en la materia; el vacío (la no-materia) participa de la identidad de los objetos, no refuerza su estructura interna, sino que obliga a la figura a recibir y aceptar en su seno una carencia, a ser flexible, dolorosamente flexible.

Para comprender lo que acabo de enunciar, fijémonos en dos ejemplos concretos, dos obras de este periodo. En la Maternidad de 1930 (il. 58), la depurada síntesis formal hace centrar nuestra atención en una perforación que la figura presenta a la altura de su pecho. Esta perforación es la huella, el negativo del niño que la madre sostiene en su brazo; el niño parece arrancado de la propia constitución anatómica de la madre y aunque existe un punto común de unión entre ambos (la base del pequeño permanece todavía fusionada orgánicamente a la figura femenina), el vínculo no impide mostrar una ruptura, una "ausencia" que quiebra la continuidad superficial. La huella del niño es una herida, y la proximidad entre esta huella y el pequeño certifica su valor significativo: lo que nos falta, lo que está fuera de nosotros, nos identifica, nos marca.

Las marcas, cicatrices, hendiduras superficiales, líneas y puntos que se ordenan alrededor de esta Maternidad aparecen también en Figura rural. Toro bramando en su soledad (il. 59). De nuevo un sinuoso y potente volumen orgánico es penetrado por vacíos de mayor o menor amplitud en su superficie y en sus entrañas. Las perforaciones en el vientre, si bien ponen de manifiesto su "esqueleto", no lo hacen como afirmación de su



58. Alberto: "Maternidad" (1930).

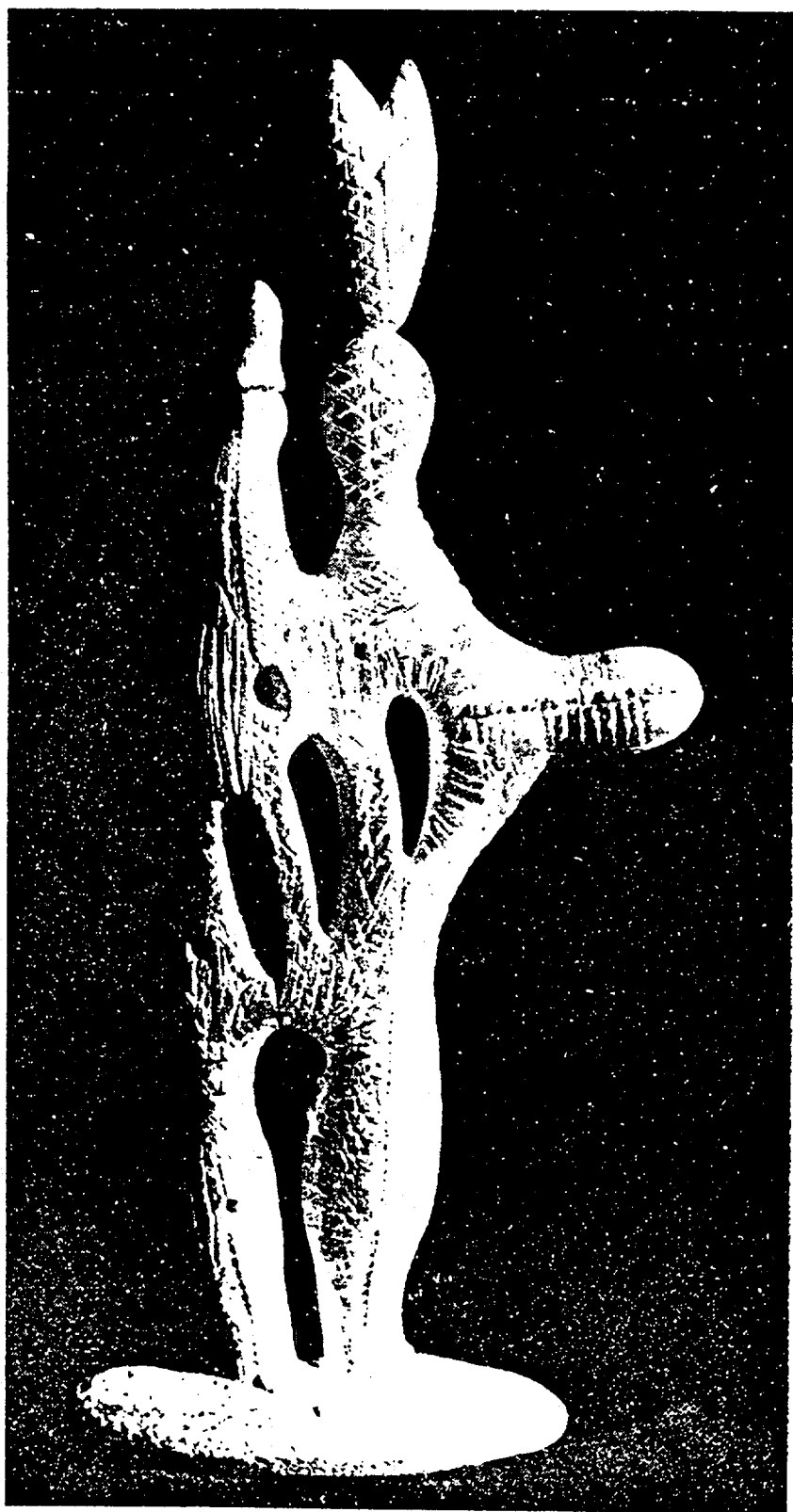


59. Alberto: "Figura rural. Toro bramando en su soledad"
(c.1930).

poder y resistencia. Los vacíos intercostales parecen incisiones, heridas, ausencias dolorosas que el propio animal expresa a través del grito. La prolongación del cuello no es más que una cavidad; todo otro rasgo fisonómico desaparece.

El hueco está siempre presente en las esculturas de este periodo, aunque a veces de un modo menos evidente. Su aparición en obras posteriores, más abstractas, no permite una interpretación sencilla. En Escultura rural toledana (il. 60), Tres formas femeninas para arroyo de juncos (il. 61) y Signo de mujer rural en un camino, lloviendo (il. 62) se repite un esquema vertical, antropomórfico, en el que el centro de la figura está ocupado por un alargado vacío. El organismo parece haberse desarrollado contando con ese vacío, rodeándolo e integrándolo en su seno. Estas formas antropomórficas tienen evidentes relaciones con el mundo vegetal (algo reforzado en el título en el segundo caso); su crecimiento parece haberse debido a los mismos principios que en el caso de un árbol: flexibilidad, resistencia a los agentes atmosféricos (también sugeridos en los títulos -lluvia, erosión fluvial-), cicatrices y marcas de una lucha cotidiana. El hueco es de nuevo "intromisión", ahora más concretamente intromisión (y correspondiente aceptación) del medio natural.

Con Escultura de horizonte (il. 63), Volumen que vuela en el silencio de la noche y que nunca pude ver (il. 64) y Monumento a los pájaros (il. 65) se rompe incluso el referente antropomórfico. La figura se transforma en paisaje. Al desaparecer el referente individual y extremarse el proceso de abstracción, la lectura del hueco y la perforación, de las



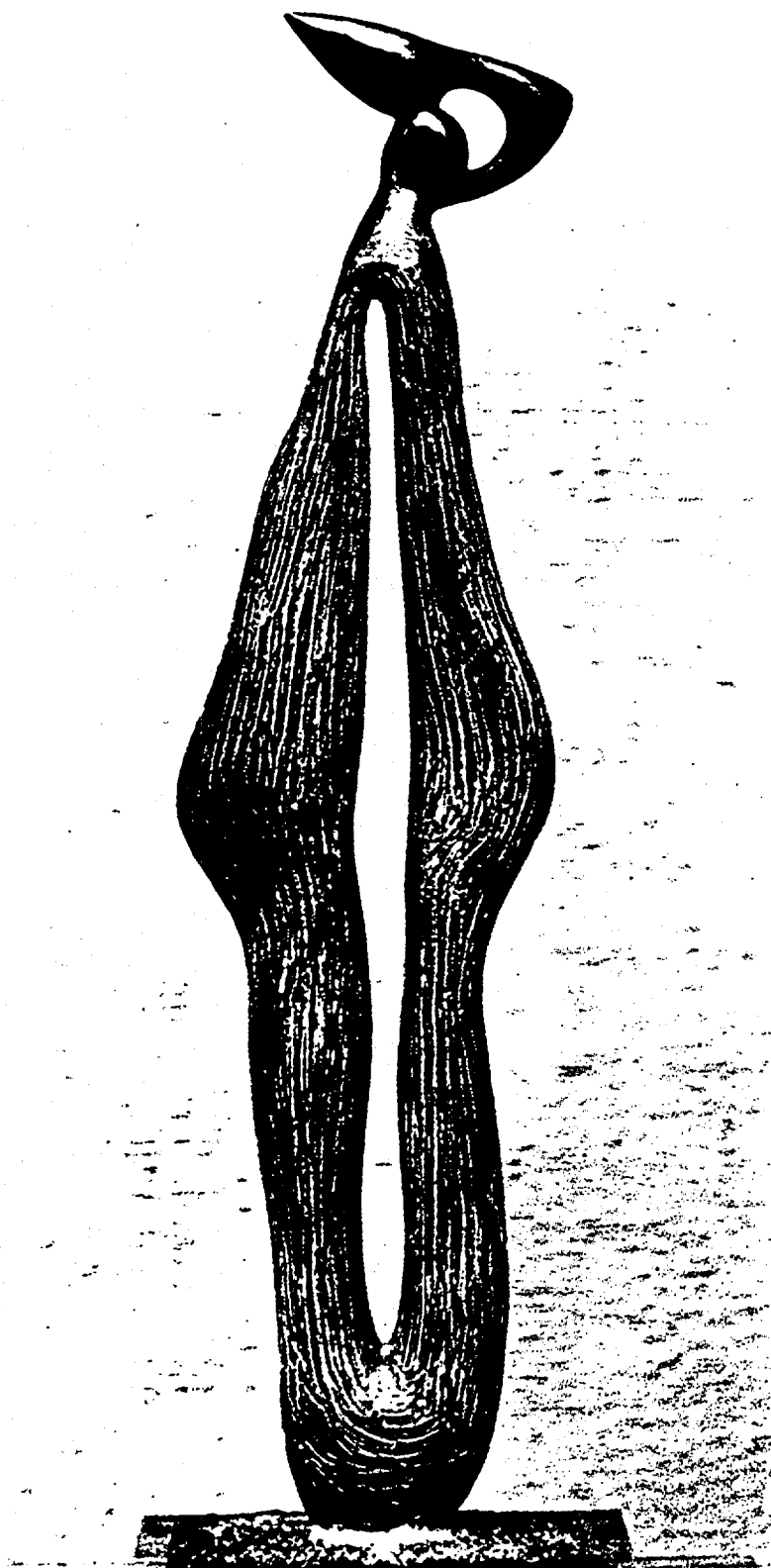
Alberto - Escultura con plástica toledana

60. Alberto: "Escultura rural toledana" (c.1930).

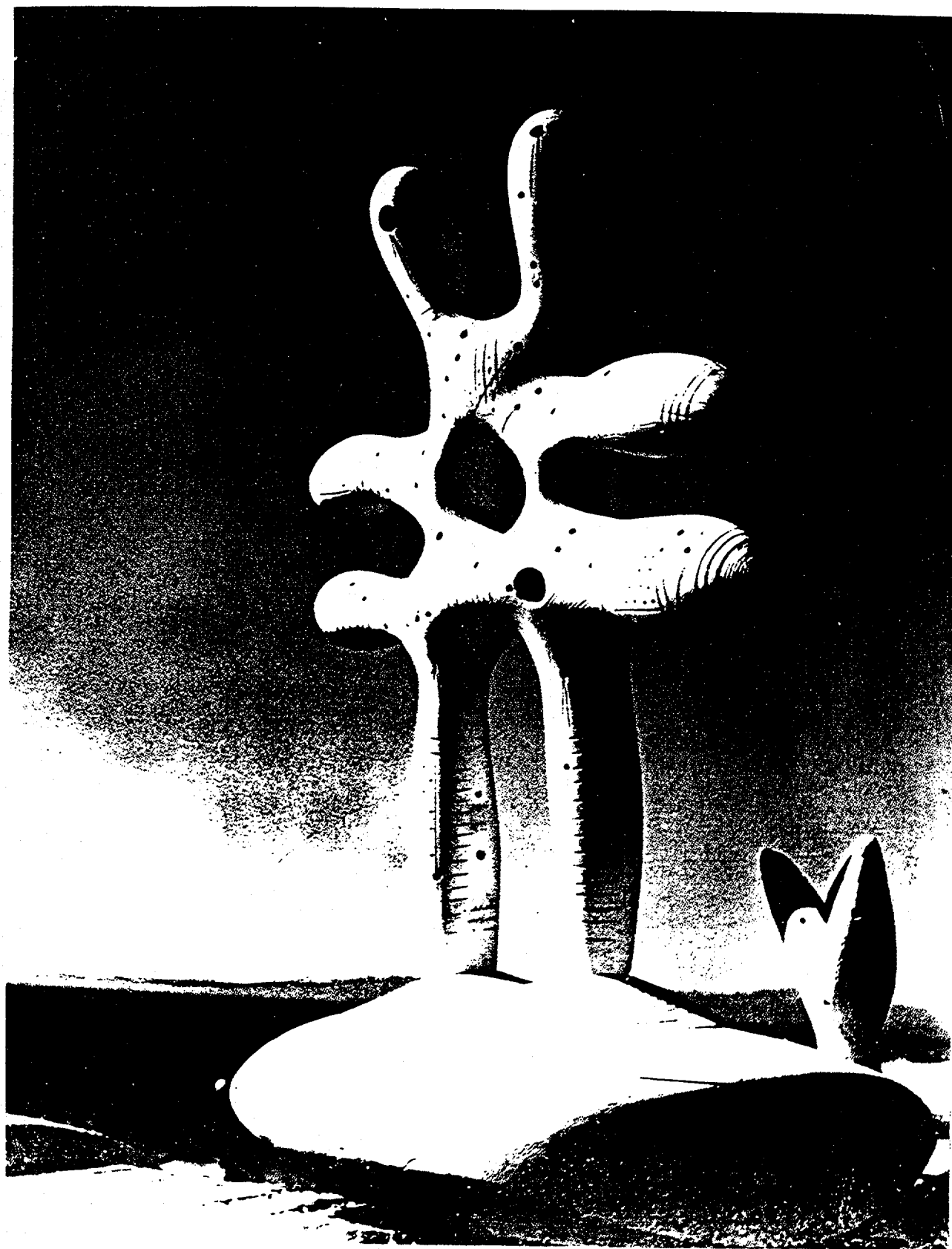


Alberto. Tres formas femeninas para arroyo de juncos.

61. Alberto: "Tres formas femeninas para arroyo de juncos"
(1930/32).



62. Alberto: "Signo de mujer rural en un camino, lloviendo" (1930/32).



63. Alberto: "Escultura de horizonte. Signo del viento"
(1930/32).



Alberto: Volumen que vuela en el silencio de la noche

64. Alberto: "Volumen que vuela en el silencio de la noche y que nunca pude ver" (1930/32).



65. Alberto: "Monumento a los pájaros" (1930/32).

incisiones y los puntos, se hace más misteriosa; no obstante (o quizá por ello), estas esculturas provocan una especial atracción (21). Sin embargo, con ayuda de los títulos podemos reforzar la interpretación que hemos ido manteniendo: lo que caracteriza a la noche, el viento y el silencio es su inaprensibilidad; pese a ello, ¿hay algo más expresivo que la noche, el viento o el silencio? Alberto reitera en sus obras más crípticas el valor de la "ausencia", y para ello se sirve del vacío, instrumento expresivo primordial en la creación en tres dimensiones.

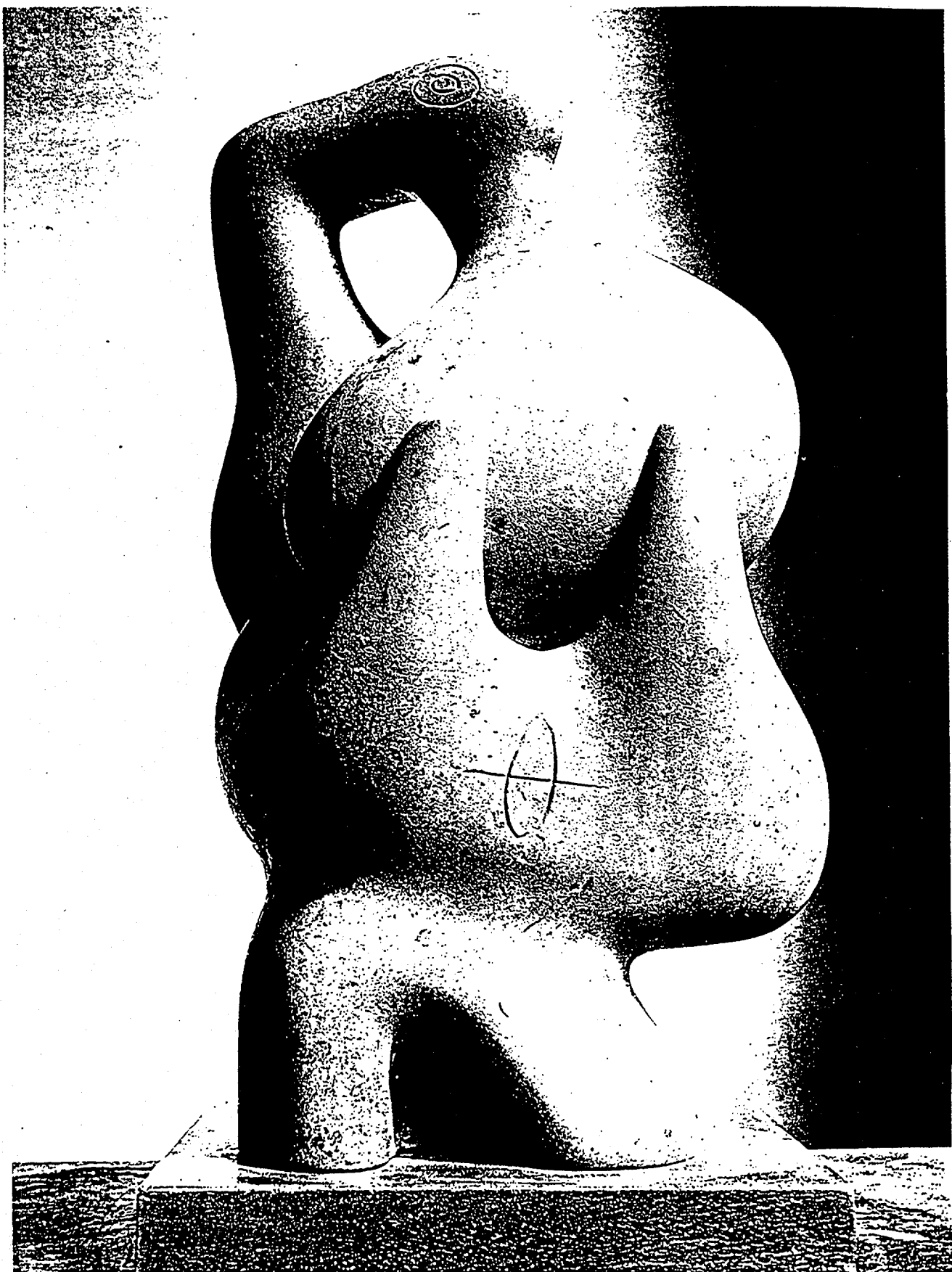
Pese al poder expresivo y al carácter anti-estructural de las perforaciones en la obra de Alberto, existe también un principio ordenador en incisiones y huecos; casi siempre se puede apreciar un contraste entre un hueco o grupo de perforaciones y el conjunto de incisiones y puntos que recorren la superficie de la figura. El hueco "principal" nunca llega a descomponer completamente la figura, y las incisiones "secundarias" se organizan zonalmente, forman campos rayados de líneas perpendiculares o paralelas, a veces combinados con puntos. Estos arañazos superficiales organizados evocan dos imágenes cotidianas en la vida de Alberto: los surcos de los campos arados del paisaje castellano -que el propio Alberto menciona en su manifiesto "Palabras de un escultor" como fuente de inspiración- y las incisiones y dibujos geométricos de los panes de Castilla, un elemento más del universo ornamental de la cultura popular. Son el contrapeso estabilizador, racional y "positivo" de los vacíos.

No encuentro modelos directos que pudieran haber orientado el trabajo de Alberto en este momento. Una influencia inicial, bastante probable en obras como Bailarina o Figura de mujer, es Pablo Gargallo. En algunas de sus esculturas de 1921-1922, como "Mujer sentada" (il. 66), Gargallo invierte los volúmenes positivos de la figura construyendo mediante "concavidades"; además, también Gargallo muestra una especial preferencia por la figura femenina y (en ocasiones) por las bailarinas (22). Pero si bien Alberto pudo servirse inicialmente de estas experiencias, la posterior inclinación decorativa de la mayor parte de las obras de Gargallo, más cercanas a la tradición modernista que a la ruptura de vanguardia, se opone radicalmente a sus pretensiones. A principios de la década de los treinta (pero sobre todo entre 1934 y 1937) Henry Moore ha comenzado a "herir" ciertas formas abstractas tridimensionales con incisiones lineales, puntos y agujeros (il. 67). No obstante, es difícil que Alberto pudiera conocer estas experiencias, y además, siguiendo una cronología estricta, el escultor español ya se sirve de estos motivos en su Figura de Mujer (CAT.11) y otras obras realizadas con toda seguridad antes de 1930 (23).

Pero sí puede hablarse de influencias y relaciones con experiencias pictóricas contemporáneas. El hueco, las concavidades y las incisiones en estructuras biomórficas juegan un papel fundamental en la figuración surrealista de Dalí y Tanguy; numerosas obras del figuerense (por ejemplo, "Maniquí" -il. 68- o "El enigma del deseo" -il. 69-) y muchos de los paisajes con formas blandas que Tanguy describe



66. P. Gargallo: "Mujer sentada" (1922).



67. Henry Moore: "Composición" (1931).



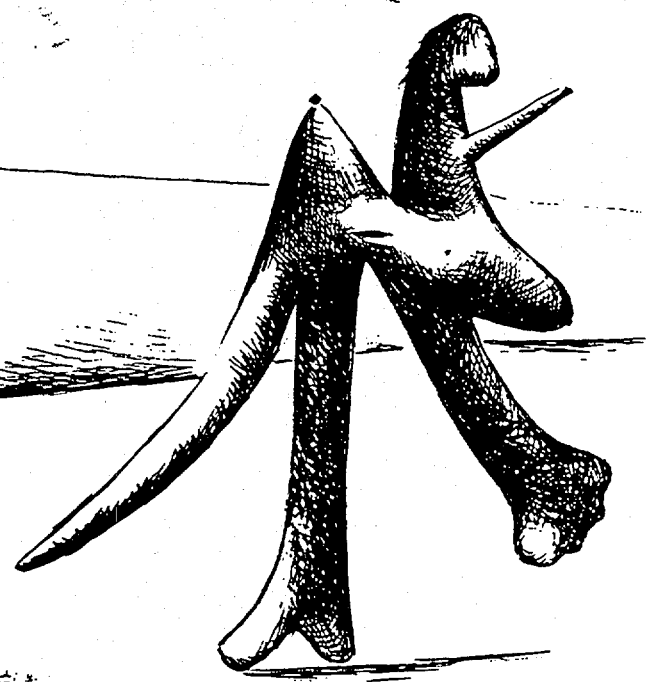
68. S. Dalí: "Maniquí" (1926-27).



69. S. Dalí: "El enigma del deseo" (1929).

minuciosamente a partir de 1926-27 presentan estructuras más o menos amorfas, en ocasiones perforadas por vacíos o "pinchadas" por instrumentos punzantes. También oscuros agujeros negros han aparecido en la obra de Miró desde su "Masía" de 1921-22. Y no debemos olvidar que algunas de las agresivas composiciones picassianas de 1930-1932, sus "bañistas" (con precedentes en 1927-28, entre ellos una escultura del mismo tema -ils. 71, 72-) y su serie de "Crucifixiones según Grünewald", pudieron ser conocidas por Alberto muy tempranamente; en ellas las figuras presentan estructuras anatómicas en las que concavidades y perforaciones cumplen un trágico papel expresivo. Todas estas menciones no socavan la absoluta originalidad de las creaciones de Alberto, ya que, aun cuando se detecta un uso coincidente de determinado recurso formal (lo que yo he llamado un uso "expresivo" y no "estructural" del vacío), este plantea problemáticas específicas en su aplicación a un marco tridimensional que sólo él resuelve.

Sí existen precedentes más claros, por el contrario, en el uso que Alberto hace de la forma vertical y su caracterización totémica. Las esculturas-tótem en madera que Picasso realiza en 1907, las "Cabezas" de Modigliani (1911-1913), las obras de Brancusi (en especial su "Columna sin fin" de 1918) y algunos trabajos de Giacometti desde su "Mujer-cuchara" de 1920-27 son variados e insignes antecedentes de la fascinación que la forma vertical, erecta y primitiva, ejerció sobre los principales representantes de la vanguardia internacional. Sin relaciones concretas con ellos, Alberto sí



70. Picasso: "Bañista"
(1927).



71 (arriba), 72. Picasso:
"Bañista (Metamorfosis II)"
(1928).

que debió conocer alguna de estas obras u otras similares a través de reproducciones fotográficas y comentarios de sus compañeros, aunque un personal interés por la forma vertical ya está presente, como hemos visto, en sus primeras esculturas.

Prácticamente la totalidad de las esculturas de Alberto presentan una acusada tendencia hacia la verticalidad. Hieráticas figuras en pie son sus esculturas iniciales (CAT.3, 4, 5, 6), así como su Mujer de Castilla de 1926-27 (CAT.9). En el momento en que el proceso de abstracción se acelera, las formas adelgazan y se elevan considerablemente, en especial en los casos en que se representa la figura humana (CAT.12, 13, 16, 19, 20), pero también en ejemplos más problemáticos e indefinidos (CAT.21, 22, 24, 25, 26, 30, 31). ¿Qué significa esta exagerada ascensionalidad? ¿Por qué atribuir a estas formas un carácter totémico?

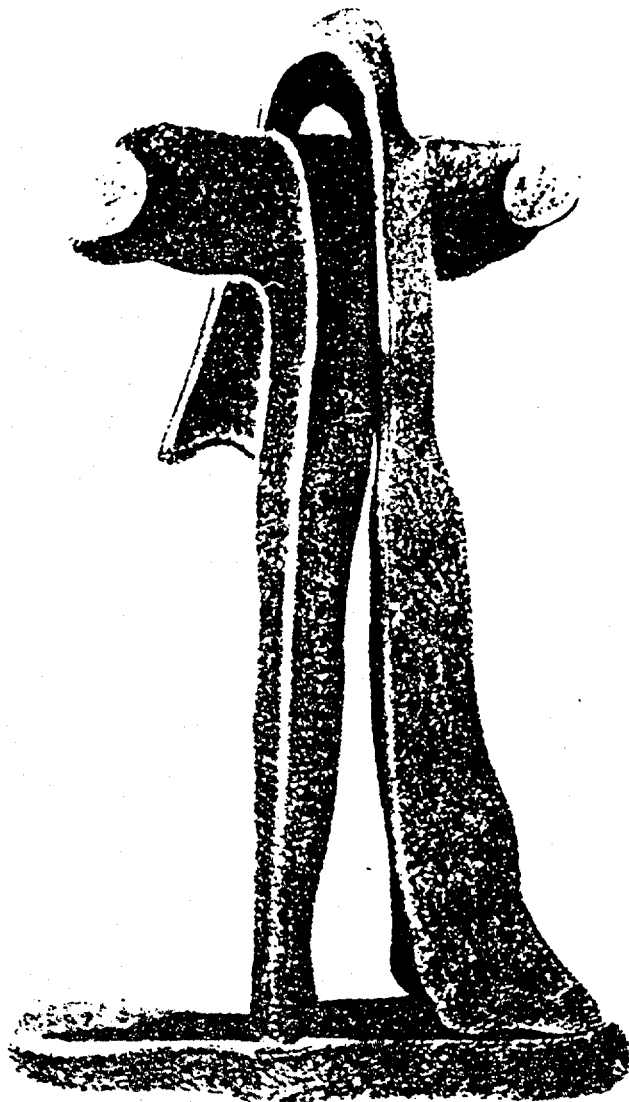
La primera observación que podemos hacer es que, en su origen, la verticalidad está asociada a la imagen antropomórfica. El principio básico de afirmación de la figura humana es su elevación respecto a la horizontalidad de la tierra, y los campesinos y mujeres de Alberto siempre están de pie, erguidos, afirmando su presencia. No obstante, obras no necesariamente antropomórficas experimentan el mismo proceso de afirmación vertical. Algunos dibujos de esta época pueden ayudarnos a comprender esta aparente contradicción. Los publicados en la revista "Blanco y Negro" en Junio de 1931 (CAT. D.40-43) presentan un rasgo plenamente innovador respecto a dibujos anteriores; se trata de formas verticales

similares a las que está creando en tres dimensiones, pero estas formas se encuadran en un espacio natural, donde proyectan alargadas sombras. En uno de los dibujos (il. 74) una figura humanoide, con extremidades, se yuxtapone a otras formas de mucho mayor tamaño que se alzan monumentalmente en el entorno horizontal. Este tipo de representación es habitual en los dibujos posteriores de Alberto, realizados en España y en el exilio moscovita; en ellos, las formas verticales pueden tener atributos antropomórficos (extremidades, un pañuelo, una hoz, cabellos o ropajes), pero en otras ocasiones no podría asegurarse su pertenencia al género humano. Lo que se ha producido es una mutación desde el antropocentrismo tradicional de las primeras esculturas a la simbiosis con elementos del paisaje, con formas animales, vegetales o minerales. La verticalidad sigue siendo un principio de afirmación vital, pero en su más amplio sentido, ya no específicamente humano; su origen se encuentra en una energía natural, que sale de la tierra:

"En realidad, yo no hacía más que levantar esas formas de la tierra." (24)

Este levantamiento ritual que revive los esfuerzos de los hombres neolíticos por erigir menhires y trilitos se produce teniendo en cuenta un entorno paisajístico específico. Para cualquiera que conozca el paisaje de las vegas meridionales madrileñas o del Valle del Tajo toledano no resultará difícil apreciar el poder expresivo de una forma ascendente en la aplastante horizontalidad de campos roturados y erosionados

73. Alberto: "Dibujo"
(1930/31).



74. Alberto: "Dibujo"
(1930/31).

cerros. Sólo un esfuerzo incomprensible puede hacer pervivir a estas formas saturadas de cicatrices.

La integración figura-paisaje, ya sea a través de una simbiosis interna de elementos antropomórficos y paisajísticos o mediante la ubicación real de la figura en un entorno natural, está en el origen de la mayor parte de los trabajos de Alberto, aunque sus pretensiones solo llegaron a concretarse de manera global en su última obra española, El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella.

Pese a todo, puede afirmarse que muy pocos escultores contemporáneos se preocuparon en fechas tan tempranas por esta integración y las implicaciones del nuevo monumento-tótem en los espacios de una nueva sociedad, una cuestión fundamental en la historia de la escultura posterior y de la que Alberto es pionero.

b). Cambios iconográficos: la imagen múltiple. Los títulos.

Las nuevas esculturas de Alberto suponen también el abandono de las tipologías populares que identifican sus primeros trabajos (esculturas y dibujos). El proceso de abstracción formal no impide completamente la identificación de una temática, pero en algunos casos las "pistas" casi desaparecen (CAT.15, 21, 23, 24, 25, 26). Lo que ocurre en estas nuevas obras es que, de nuevo bajo la influencia del surrealismo plástico, Alberto está creando imágenes múltiples, formas tridimensionales con significado plural. No pretendo defender una lectura paranoico-crítica "avant la lettre" de sus obras (dudo mucho que Alberto se enfrentara directamente a

las teorías dalinianas), pero el proceso de trasposición o yuxtaposición de identidades que reflejan estas piezas tiene su origen en los juegos de identidad de los dibujos y pinturas dalinianos y lorquianos, en la temática del retrato doble y la máscara del clown, arlequín o payaso, progresivamente transformados por Dalí en "deslizamientos" y conexiones paranoicas con las que ofrecer una alternativa a la rigidez bipolar del pensamiento dialéctico. Las mejores obras de Alberto en este periodo solo pueden comprenderse desde esta perspectiva.

La preferencia de Alberto por tres motivos míticos en la historia de la cultura y en la historia del arte, instaurados por los surrealistas como centro de su poética, la mujer, el pájaro y el toro, es fruto de un proceso de depuración significativa con el que extraer de la realidad principios esenciales, las fuerzas básicas en la dialéctica natural (25). Pero el elemento de identificación desaparece en las esculturas más avanzadas, de tal manera que no hay reconocimiento directo posible en Monumento a los pájaros, Volumen que vuela en el silencio de la noche o Escultura de Horizonte. Signo del viento. Estas obras son, como a veces indica su título, "signos" de un universo natural indescifrable en los términos de la lógica tradicional, un universo múltiple, en el que una piedra es a la vez una estrella, un árbol, un sendero o un campo labrado. El deslizamiento afecta también a un nivel sensorial: vemos una forma, pero también podemos percibir su sonido (o su silencio), o palpar sus cualidades matéricas.

Como refuerzo de esta multiplicidad significativa, Alberto atribuye a los títulos una importancia cada vez mayor (tal como hace también Dalí). No se trata de paliar una deficiente expresión formal en la obra mediante una nota aclaratoria, como tantas veces ocurre en la tradición académica; en ocasiones los títulos identifican básicamente a la escultura ("mujer", "animal", "toro", "pájaro"), pero sobre todo amplían su poder evocador al hacer referencia a un estado anímico ("Animal espantado en su soledad"), reforzando las interrelaciones con el medio natural ("Dama proyectada por la luna en un campo de greda", "Tres formas femeninas para arroyo de juncos"), provocando la intromisión de elementos auditivos ("Volumen que vuela en el silencio de la noche y que nunca pude ver") o auditivo-olfativos ("Macho y hembra entrelazados, con espartos y tomillos, bramando como el toro al sol del mediodía, en verano").

El alargamiento de los títulos, que a veces casi se transforman en una construcción poética independiente, nos habla además de otra faceta creativa del escultor, la expresión literaria. Alberto escribió poco, sin duda debido a su deficitaria formación cultural, pero su principal texto-manifiesto, "Palabras de un escultor" (26) es uno de los más bellos ejemplos de escritura vanguardista que pueden registrarse en la literatura española, y deja traslucir bien a las claras el contacto del escultor con los métodos creativos del surrealismo. Las imágenes de este texto fluyen en un estado de exaltación semi-inconsciente, se suceden en un continuo paranoico de resonancias visuales, táctiles,

olfativas, gustativas y sonoras.

c). Materiales/color.

Casi todas las esculturas del periodo que examino aquí se sirven de un único material-base, el yeso. Las excepciones son solo cinco (CAT.11, 12, 16, 18, y 23); los números 11 y 12 están realizados en cemento. Escayola y cemento son materiales baratos, lo que puede inducir a pensar que Alberto, dada su precaria situación económica casi crónica, se sirvió de ellos por necesidad (27). De hecho, su producción en la Unión Soviética en los años 1956-62 se sirve de una variedad mayor de materiales, entre los que destacan la madera, la chapa de hierro y lo que se ha denominado "técnica especial", una muy personal combinación de tierras, madera o yeso y pigmentos. En realidad, valorar el grado de satisfacción que Alberto pudiera encontrar en el uso de un material u otro es algo fuera de nuestro alcance; lo que sí podemos enjuiciar es el grado de adecuación entre el material y la expresión formal. En este sentido, las obras de este periodo son -mayoritariamente- irreprochables. El trabajo de modelado en arcilla previo a la elaboración del molde para el vaciado se presta perfectamente (mucho más que la talla) al universo formal sinuoso y orgánico de la poética de Alberto. De todos modos, y aunque el tema de la elección del material debe ser considerado cuidadosamente (¿las pretensiones expresivas determinan la elección o es la familiaridad con una técnica y un material lo que da origen a la obra?), puedo hacer algunas precisiones.

En primer lugar, como ya he apuntado, el modelado está en la base de las creaciones de Alberto. El contacto fluido y directo entre la mano (el cuerpo) y el material resulta fundamental para él, tal como se refleja en su manifiesto "Palabras de un escultor":

"Que mi aturdimiento me haga caer por los barrancos; que de levantar y caer, el cuerpo se convierta en barro; presentir que voy a ahogarme en la profundidad del cieno, y en su fondo, a encontrarme los reptiles de los sueños; (...) que la impresión sea tan grande que me transforme en terrón de tierra de barbechos mojados." (28)

No debe olvidarse tampoco su inicial formación en el taller de un escultor-decorador, donde se familiarizó con las técnicas de vaciado en escayola. Es probable que Alberto sintiera deseos de trasladar a un material más perdurable algunas de sus creaciones, pero no tenía ningún tipo de formación en las técnicas de talla de piedra o fundición en metal. Cuando en 1933 el Museo de Arte Moderno le propone la compra de la Maternidad, Alberto debió encargarse a algún especialista la reproducción en piedra que hoy puede contemplarse en los fondos del Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, ya que originalmente esa pieza formaba parte de un grupo monumental en yeso (29). Los trabajos en cemento que hemos mencionado son intentos iniciales por crear obras más resistentes, pero los resultados fueron desafortunados y no tuvieron continuidad hasta El pueblo español..., y en este caso Alberto puso en manos de especialistas la realización de

la estructura básica.

También cabe la posibilidad de interpretar el uso del yeso en relación con el carácter experimental que pudieron tener estas esculturas; en mi opinión, casi todas fueron realizadas como simples bocetos preparativos de esculturas monumentales, tal como ocurre con El pueblo español..., del que se conserva un vaciado en yeso de dimensiones reducidas que sirvió de modelo para la obra definitiva colocada a la entrada del Pabellón Español en la Exposición Internacional de París de 1937. Las esculturas conservadas nunca superan el metro de altura, y es posible que Alberto no se interesara demasiado en el uso de materiales perdurables aplicados a simples bocetos.

Pero por otra parte, las piezas presentan un trabajo superficial -pátinas, incisiones- muy elaborado. Este tratamiento de las superficies llama poderosamente la atención, ya que se ha producido un cambio radical respecto a las primeras obras. En ellas, una oscura pátina uniforme recubre la superficie de escayola, siguiendo directamente la tradición monocroma de la escultura académica del siglo XIX. A partir de sus experimentos con piezas en cemento, este tratamiento desaparece; en la Bailarina (CAT.12; il. 57) los planos cóncavos y convexos han sido tratados con pátinas terrosas de tonalidades diversas, preferentemente ocre, rojizas y grisáceas. La textura grumosa y áspera se acentúa en la parte superior de la figura (el brazo derecho y la cabeza) y en un fragmento de la base. Pese a su carácter experimental, esta pieza defectuosa nos introduce en un mundo expresivo

diferente, que comparten otras piezas conservadas (CAT.11, 22) y puede deducirse a través de fotografías en las perdidas (sobre todo en los números 21, 23 y 29). Es un proceso similar al que afecta a las pinturas de Benjamín Palencia hacia 1930, un proceso de reafirmación expresiva de la materia:

"En todo lo que ejecuto quiero que se vea el material y mis manos; mis manos, haciendo y dando expresión a ese material, para que con él tengan más fuerza las construcciones sensibles de lo plástico en el espíritu de mi obra.

(...) Una forma viva, en la superficie terrosa de una obra mía, quiero que se anime, como el viento saltador en el negro de los arroyos, de arenas en sombra, para que aquellas formas, por su materia, se trasformen en piedras de cometa, atravesando el espacio como cuervos, o peces de arena con plumas en la cabeza, en las aguas paradas de los ríos escondidos de España.

Yo he recorrido, como el animal hambriento, en busca de material vivo para las pinturas. Los agujeros con olor a pólvora, llenos de piedras estáticas, con esqueletos de animales fósiles, han impresionado mi sensibilidad poética. Muchas veces, me he perdido en los páramos de retamas, para extraer lo plástico de las piedras, en las vertientes de tierra húmeda de los valles quemados, de los panales de cera virgen, del los zarzales ardiendo, del canto de las perdices... He sentido mi boca perforada por la sed, y he oído el aullido del lobo retumbar en las piedras de los cerros silúricos que sirven de refugio a

los pueblos de barro cocido; materia que, he pretendido llevar a mis telas, a mi pintura rural de veredas interminables, que mis pies descalzos han sabido medir, abrasándose en el fuego de estos caminos." (30)

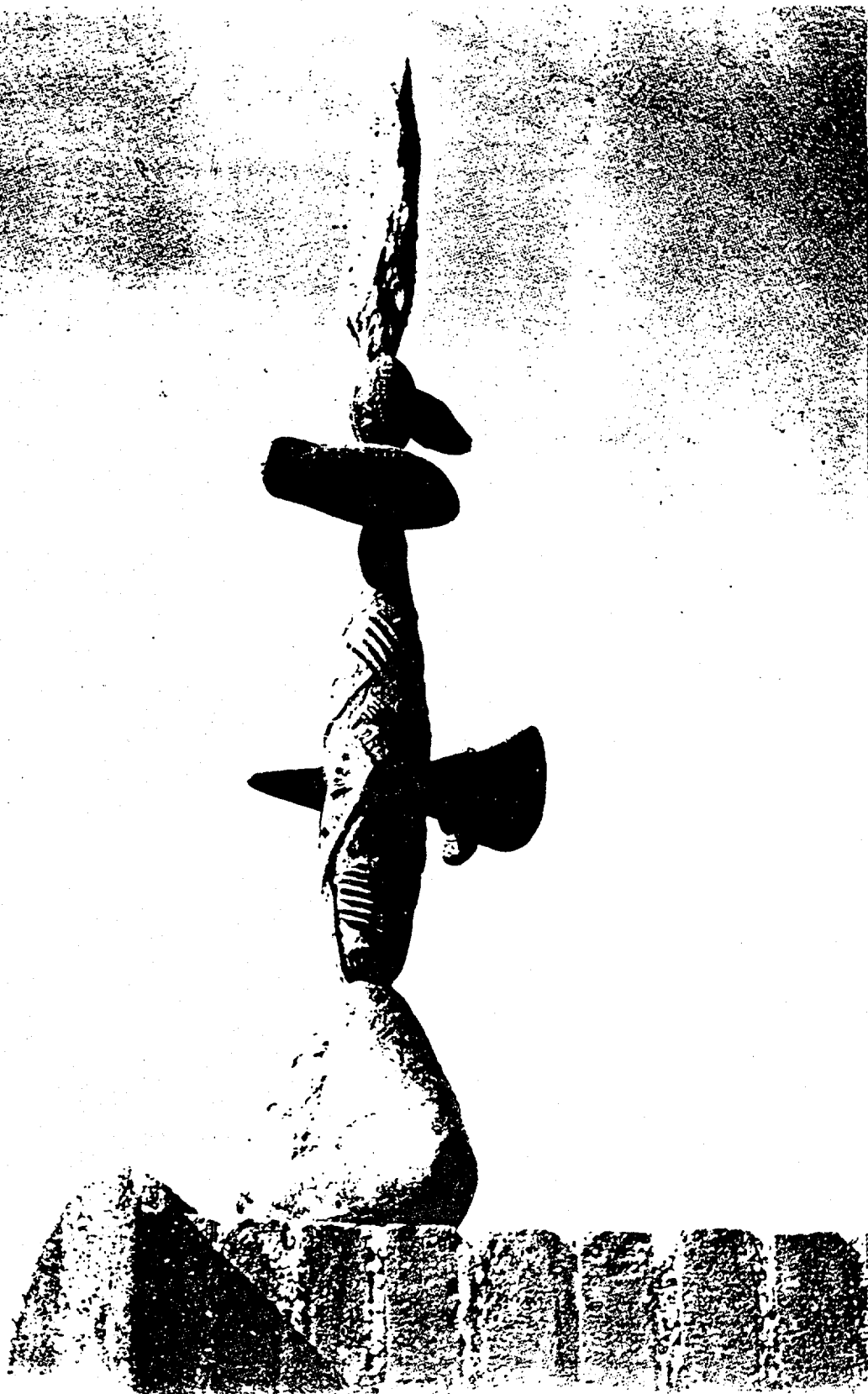
Esta nueva valoración de la materia natural está en el centro de la poética que ambos artistas, Alberto y Palencia, compartieron durante algunos años. Alberto escribe al respecto:

"Llegamos a la conclusión de que para nosotros no existía el color, sino las calidades de la materia. Desde allí mismo comprobamos cómo los colores de los carteles que, a lo largo de una carretera anunciaban automóviles, hoteles, etc., eran repelidos por el paisaje, como si fueran insultos a la naturaleza. (...) Nos dimos en coleccionar piedras, palos, arenas y todo objeto que tuviera calidades plásticas." (31)

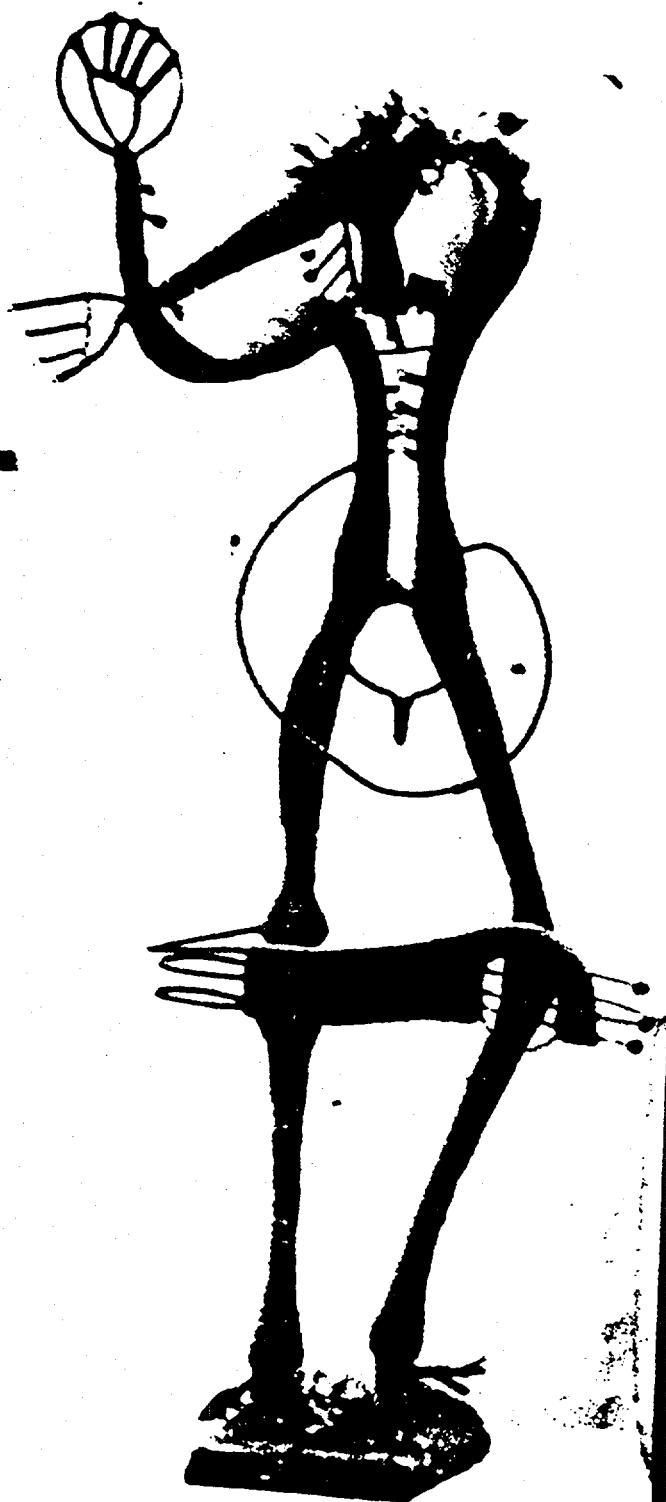
Buscar las raíces naturales primigenias es para los dos artistas redescubrir los colores y objetos que la naturaleza nos presenta, "viéndolos de otra manera", sin necesidad de recurrir a manipulaciones especiales. Esta ampliación de nuestra sensibilidad y nuestro conocimiento se produce gracias a una "inmersión" en el devenir natural, dejando en manos de la propia naturaleza una parte fundamental del hecho creativo. Algunas esculturas como Pájaro de mi invención, hecho con las piedras que vuelan tras la explosión de un barreno (il. 75) y sobre todo las esculturas (il. 76) fotografiadas en pleno



75. Alberto: "Pájaro de mi invención, hecho con las piedras que vuelan en la explosión de un barreno" (1930/32).



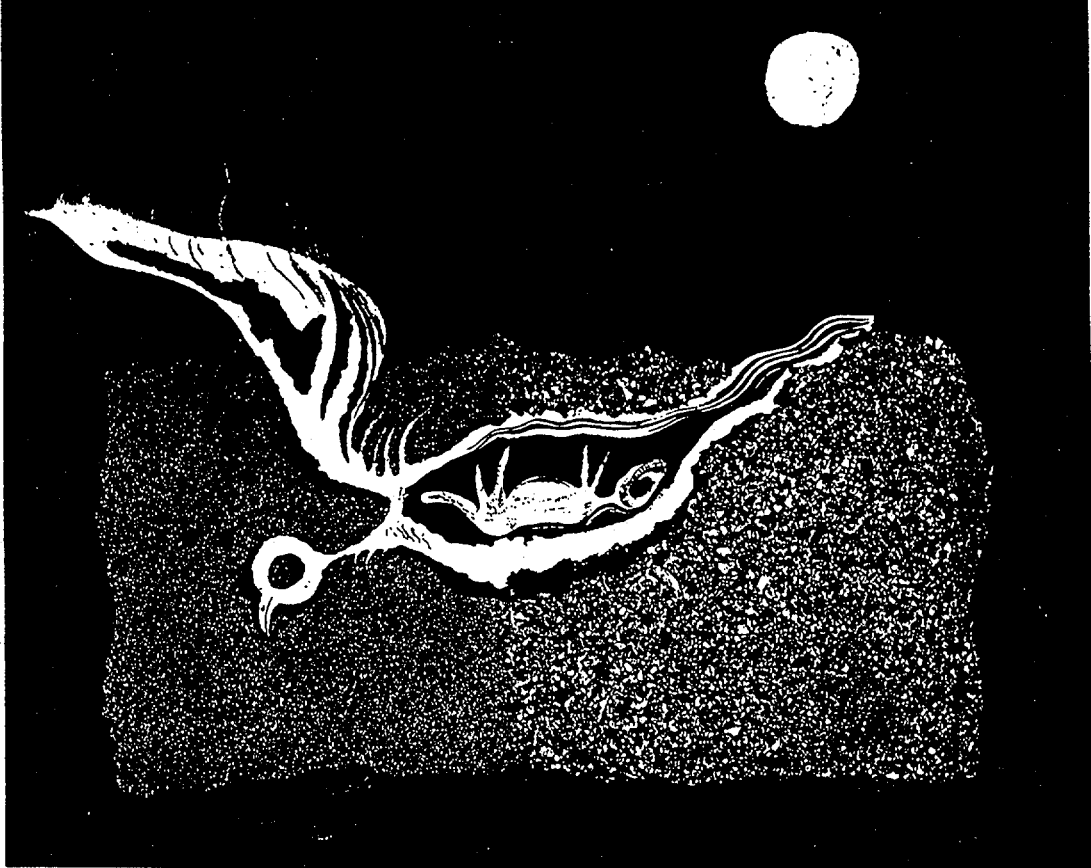
76. Alberto: "Escultura" (c. 1930).



490

77. Alberto: "Escultura" (c.1932).

campo son obras "encontradas" en sus excursiones por la periferia madrileña, y sus materiales son las piedras, arenas y palos de las que Alberto hablaba en el texto anterior. Pero no siempre se trata de materias naturales. En ocasiones, tal como demuestran las piezas CAT. 30 y 31 (il. 77), se introducen también "desechos" humanos como fibras textiles o alambres que cumplen un papel expresivo a la vez que humorístico. La valoración de estos "desperdicios" (ya sean naturales -simples piedras "inútiles"- o artificiales) cuenta con numerosos antecedentes; en el entorno de Alberto, los ejemplos más claros son de nuevo Dalí (que en 1929 había presentado en Madrid su "Desnudo femenino" -il. 79-, un trozo de corcho perforado y atado con bramante a la superficie del lienzo que causó gran impacto en el ambiente vanguardista) (32) Miró (con algunas "construcciones" y "objetos" que introducen trozos de madera, cuerdas, alfileres, plumas, hueso y alambre desde 1928, fecha de su "Bailarina española") y Picasso (con sus ya citadas "Guitarras" de 1926 y "Composiciones" de 1930-32 -il. 80-), quien además le sirve como fuente más específicamente escultórica en sus construcciones y figuras con alambres ("Construcción", 1931 -il. 82-), elementos metálicos como muelles y un colador ("Cabeza de mujer", 1930-31), raíces, plumas y cuernos ("Figura de mujer", h.1930 -il. 81-), hilos y juguetes ("Figura", 1931) (33).



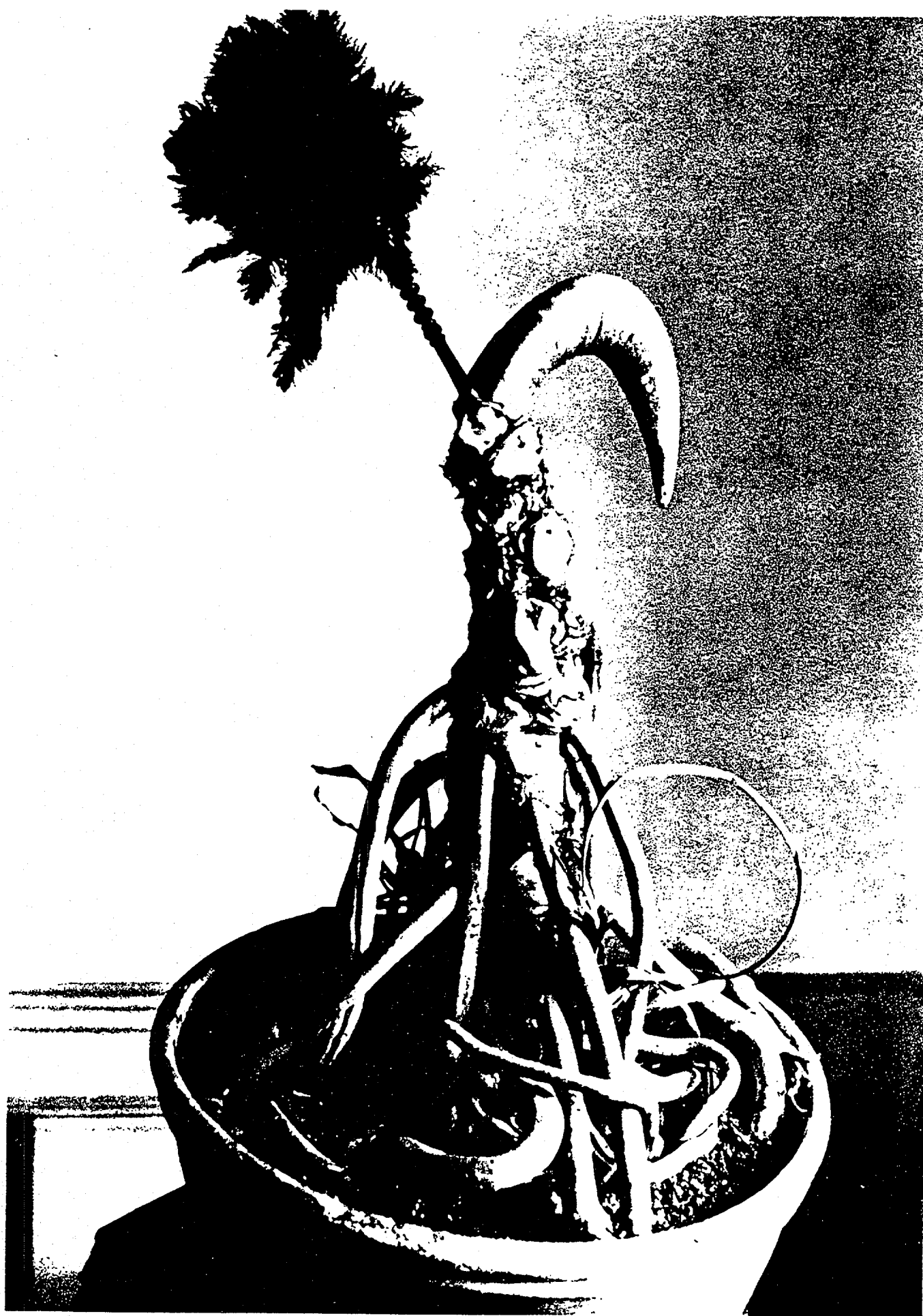
78. S. Dalí: "Pájaro" (1928).

79. S. Dalí: "Desnudo femenino" (1927).

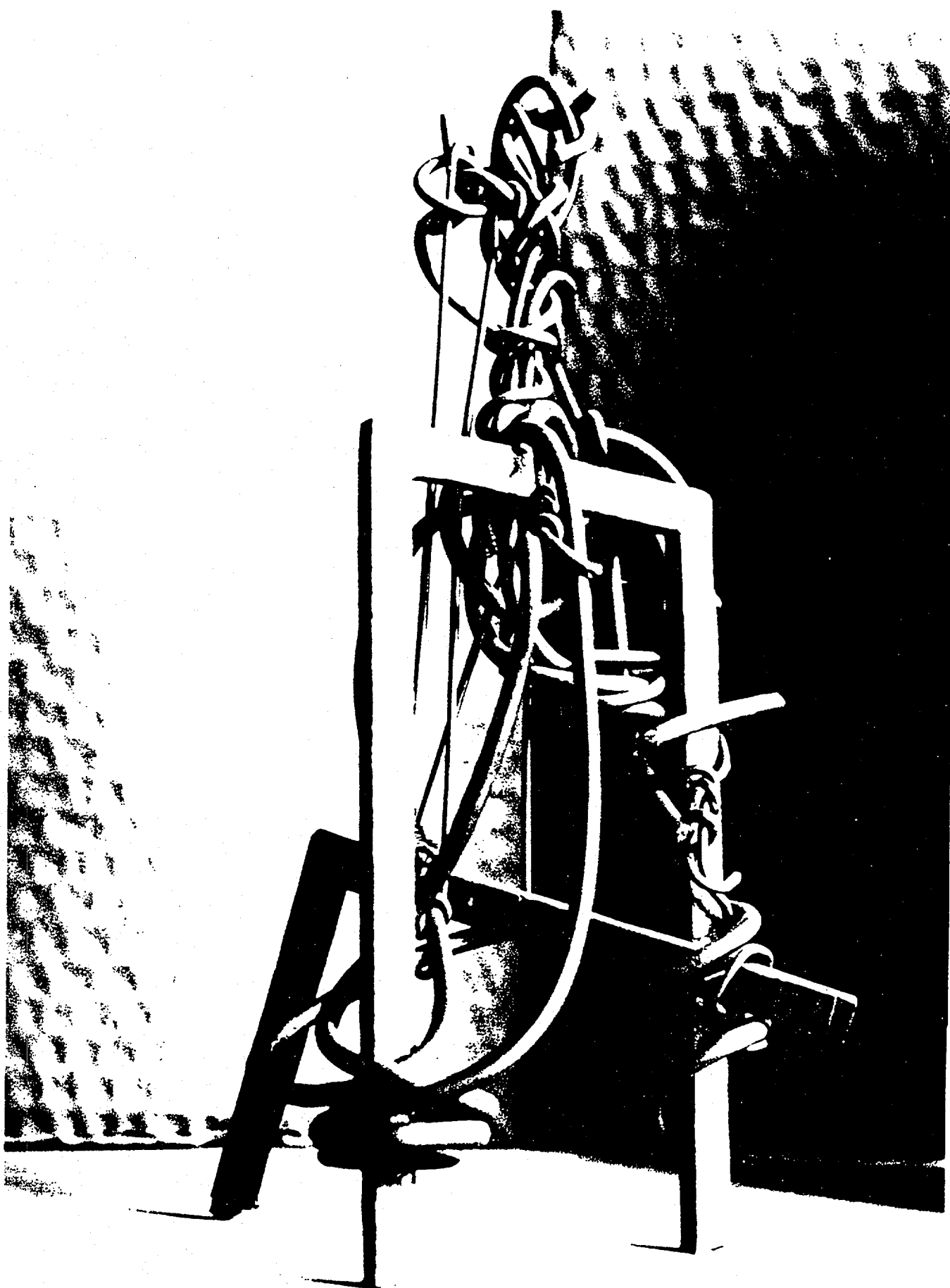




80. Picasso: "Composición con mariposa" (1932).



81. Picasso: "Figura de mujer" (h.1930).



82. Picasso: "Construcción" (1931).

d). El proceso creativo. El azar.

En las obras que estoy analizando, Alberto rechaza las orientaciones más propiamente conceptuales del surrealismo, y en especial las visiones oníricas. Este rechazo tiene que ver con su identidad de escultor, de manipulador de formas tridimensionales con entidad material, así como con la importancia que concedía a la "actividad" y al proceso creativo frente a la "imagen" y el "lenguaje", y queda plasmado en su valoración de algunos fundamentos del surrealismo doctrinal.

Alberto no se sirve de la imagen onírica porque insiste en percibir la oscuridad (como el vacío). Es muy significativo el papel que otorga a la noche como fuente de sensaciones "reales". No existe el sueño para Alberto (recordemos que uno de los mitos más divulgados en torno a él era que no dormía, ocupado durante la noche en su trabajo como panadero); cuando exista, como veremos en algunos de sus dibujos de años venideros, será en forma de pesadilla. Insiste en esperar una iluminación en la oscuridad, en ver donde no se ve, ver más profundamente, y no en buscar sustitutivos a la visión. Una anecdótica conversación con Miguel de Unamuno en la inauguración de una exposición de Palencia, que Alberto recuerda en 1960, certifica esta actitud:

"-Bueno hombre, pues en la noche con la luna no hay colores...

Y yo le dije:

-Se equivoca usted, Don Miguel. Precisamente con la luna es cuando hay colores; solo que el hombre no ha dado

con ellos todavía. No se encuentra la forma de hacerlos, pero eso no quiere decir que no los haya." (34)

Al mismo tiempo, Alberto está obsesionado por la materia, por la actividad y el contacto directo con pigmentos y materiales, como he explicado más arriba. Es por ello por lo que creo que recoge la influencia de la obra "matérica" de Dalí de hacia 1928, y no de su obra más conceptual y realista. En este sentido, Alberto se encuentra mucho más cercano a Miró y a Picasso que a Dalí: no hay que olvidar que los dos primeros fueron también grandes escultores, comprometidos con la "presencia" real de las formas tridimensionales y con sus valores matéricos. Es al aplicar una pátina o al estrangular un pedazo de arcilla cuando surgen los descubrimientos azarosos, y no como resultado de una reflexión intelectual a posteriori.

La obra de arte es fruto de un proceso cuyo origen se encuentra en el azar, pero un azar identificado con la incomprensible lógica natural. El encuentro con la naturaleza en los paseos vallecanos es la fuente de la creatividad, y en estos paseos la naturaleza se encarga de "actuar", presentando ante Alberto una serie de acontecimientos, revelaciones azarosas:

"(...) encontrándonos un día en el arroyo de la Degollada, uno de los sitios más poéticos que yo recuerdo, se puso a llover torrencialmente. Nos refugiamos bajo una piedra enorme que tenía un saliente como una visera; allí presenciábamos los efectos de la

lluvia sobre el arroyo. Fue aflojando aquel diluvio hasta quedar en una cortina diáfana de lluvia menuda, aureolada por los rayos del sol; en ese momento pasó corriendo una liebre, lo que nos produjo tal entusiasmo que empezamos a dar saltos. Y exclamamos: "¡Eso debe ser el arte!. ¡Vamos a hacer eso que acabamos de ver!". De ese momento me surgió la idea de la escultura Tres formas femeninas para arroyo de juncos, de la cual parece que solo quedan fotografías. También Palencia hizo unos cuadros sobre ese momento." (35)

Estas revelaciones naturales, que obedecen a sus propias y misteriosas leyes, configuran una nueva imagen de la naturaleza; no se trata de la naturaleza destructiva y feroz del campesinado, expuesto a la pérdida de sus cosechas. No es tampoco la imagen burguesa de la naturaleza como lejano almacén de recursos transformables, a la que se impone la estructura del capital. En la periferia de la gran metrópoli, en esa tierra de nadie entre la ciudad y el campo, desde la posición privilegiada del Cerro testigo, la naturaleza puede revelarse realmente:

"Una vez, cuando me encontraba en el Cerro Testigo, se produjo una explosión en el llano que mira hacia Chinchón. Vi volar unas piedras. Descendí el cerro en busca del punto de la explosión y encontré unos trozos de piedra muy hermosos, que tenían como aguas estancadas; me los fui llevando a casa poco a poco. Un geólogo alemán me explicó el origen de esas piedras, elaboradas por miles

de años de un terreno pantanoso. Siguiendo ese mismo camino de realizar mis obras sobre cosas vistas, me decidí a hacer una escultura con todas las piedras que me había llevado. Tenía por título Pájaro de mi invención, hecho con las piedras que vuelan en la explosión de un barreno." (36)

El papel atribuido al azar no imposibilita, no obstante, la actividad individual. Muy al contrario, al ser la Naturaleza protagonista principal de la obra y producirse una "relajación" de la responsabilidad creativa, el artista se siente más alimentado que nunca, más dispuesto a la celebración y el humor. La escultura no es tan solo un mensaje (o una pluralidad de mensajes yuxtapuestos); se convierte en un verdadero acontecimiento (happening): la celebración activa en el momento del trabajo escultórico y la celebración colectiva, social: en torno a un nuevo tótem tendrán lugar los nuevos rituales.

El repaso a diversos aspectos formales de las esculturas realizadas entre 1927 y 1932 nos conduce ahora a varias conclusiones. Un profundo proceso de abstracción ha afectado a las piezas, cuya identificación mimética se hace más difícil a medida que pasan los años. Este proceso es fruto de una búsqueda de raíces primigenias, pero sobre todo de la necesidad de encontrar una alternativa al callejón sin salida de las grandes antinomias: el campo y la ciudad, proletariado y burguesía, naturaleza y cultura. No se trata de una evasión.

A la decisión de muchos artistas españoles de marchar a París en busca de estímulos creativos, Alberto (y Palencia momentáneamente) responde con un viaje más cercano, periférico, hacia la tierra de nadie que circunda la gran metrópoli, donde las actividades sociales y el lento transcurrir natural se entrecruzan, donde las plantas y los pájaros sobreviven y crecen entre desechos y desperdicios industriales.

Paralelamente, al perder las obras su contenido ideológico más evidente y superficial -la iconografía típica del campesinado, del proletariado, la ciudad o el campo-, su "lectura" se complica, y su recepción y éxito público disminuyen, en un medio social cada vez más enrarecido y dogmático. La actividad expositiva durante estos años no decrece (tres exposiciones colectivas -incluyendo una salida al extranjero- y dos individuales) pero, pese al interés de Manuel Abril (37), su nuevo trabajo no fue comentado prácticamente por los diarios y publicaciones periódicas del momento. Tal como explica Pablo Neruda, la recepción del público fue bastante agresiva:

"Por aquel entonces y en Madrid, Alberto hizo su primera exposición. Sólo un artículo compasivo de la crítica oficial lo ponía en la trastienda de la incomprensión española, en la cual, como en una bodega, se amontonaban tantos pecados. Por suerte, Alberto tenía hierro y madera para soportar aquel desprecio. Pero lo vi palidecer y también lo vi llorar cuando la burguesía de Madrid escarneció su obra y llegó hasta escupir sus

esculturas." (38)

La obra de estos años constituye un punto álgido de equilibrio creativo que solo puntualmente volverá. En ella se combina un ámbito de expresión espiritual, una valoración de la "oscuridad" de la existencia humana, con un principio moderno e incluso utópico de afirmación constructiva que excede los límites del "lenguaje" y convierte la energía de la forma vertical elevada en la aplastante horizontalidad terrestre en un acontecimiento con proyección social: la escultura como monumento-tótem. Alberto tendrá que esperar cinco años para, en condiciones aún menos favorables, casi de un modo milagroso, superarse a sí mismo.

NOTAS.

1. Para los acontecimientos de estos años, véanse los trabajos de Jaime BRIHUEGA, Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931. Madrid, Cátedra, 1979, y Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936. Madrid, Istmo, 1981.
2. Los dos primeros en CALVO SERRALLER, Francisco; GONZALEZ, Angel. Surrealismo en España. Madrid, Galería Multitud, 1975; el tercero en BRIHUEGA/1981 (op. cit.).
3. BRIHUEGA/1981 (op. cit.), pp. 444-445.
4. GARCIA DE CARPI, Lucía. La pintura surrealista española (1924-1936). Madrid. Istmo, 1986.
5. El debate se centraba en la viabilidad de una "pintura surrealista", a la que se oponía Naville: "Ya nadie ignora que no existe 'pintura surrealista'; ni los trazos de lápiz entregados a un azar de gestos, ni la imagen que reproduzca las figuras del sueño, ni las fantasías imaginativas, desde luego, pueden recibir esta calificación." Esta nota, aparecida en el número 3 de "La Révolution surréaliste", provoca el inmediato rechazo de Breton, que toma la dirección de la revista y contesta con su texto "Le Surréalisme et la peinture".
6. El subrayado es mío.

7. GARCIA DE CARPI/1986 (op. cit.), p. 321.
8. SANCHEZ, Alberto. Palabras de un escultor. Valencia, Fernando Torres, 1975, pp. 46-50. Respecto al "mojón"-monumento fundacional al que hace referencia Alberto, parece ser que sus restos pervivieron hasta los años setenta; en el catálogo de la exposición "La Escuela de Vallecas" (Centro Cultural Alberto Sánchez, Madrid, 1984) se reproduce una fotografía de los pintores Francisco San José y Alvaro Delgado junto a las ruinas del monumento.
9. CHAVARRI, Raul. Mito y realidad en la Escuela de Vallecas. Madrid, Ibérico-europea, 1975.
10. CHAVARRI/1975, op. cit., pp. 141-142.
11. La primera, "Escuela de Vallecas, 1927-36/1939-42", tuvo lugar en el Centro Cultural Alberto Sánchez entre diciembre de 1984 y Enero de 1985. Más recientemente, el Centro Cultural de la Villa organiza en sus instalaciones de la Plaza de Colón una amplia muestra sobre "La Escuela de Vallecas y la nueva visión del paisaje" (1990).
12. CORREDOR-MATHEOS, José. Vida y obra de Benjamín Palencia. Madrid, Espasa-Calpe, 1979, p. 39, afirma que eran amigos antes de esa fecha, y que en 1924 Alberto visita a Palencia en Alicante.
13. La coincidencia de objetivos también se refleja en dos textos-manifiestos paralelos; el de Alberto es "Palabras de un escultor" y el de Palencia aparece como introducción a una monografía suya publicada por la editorial Plutarco en 1932.

14. RIVAS, Francisco. "Benjamín Palencia: "El arte no muere, se para a veces". Ultimas declaraciones del pintor preferido de la generación del 27". EL PAIS. Madrid. 17 de enero de 1980, p. 22. Para la evolución de Benjamín Palencia, véase CORREDOR-MATHEOS/1979 (op. cit.).
15. Vid. RIVAS/1980 (op. cit.). Se trata de la exposición de Dalí en la Galería Goemans, en la que expone once obras, entre ellas "El juego lúgubre", "El gran masturbador", "Adecuación del deseo" y "Placeres iluminados".
16. Concretamente en la Galería Pierre Loeb en 1933.
17. Dieciséis cuadros de la serie de Maruja Mallo fueron expuestos en París (Galería Pierre Loeb) en 1932; la pintora fue invitada ocasional en las excursiones vallecanas de Alberto y Palencia. La influencia de Alberto y Palencia en Rodríguez Luna es palpable en obras como "Pájaros en el melonar" (1932); la ejercida en algunas pinturas de José Moreno Villa ha sido comentada por Eugenio Carmona (cfr. José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España, 1909-1936. Málaga, Universidad y Colegio de Arquitectos, 1985, p. 51). Lekuona se integra en el ambiente madrileño entre 1932 y 1935, y la influencia de los "vallecanos" es palpable en sus pinturas de esos años, en los que aparecen tratamientos mátericos y formas orgánicas más o menos abstractas (cfr. GARCIA DE CARPI/1986 (op. cit.), pp. 213-218 y MOYA, Adelina. Nicolás de Lekuona. Pinturas y dibujos. Bilbao, Museo de Bellas Artes, 1983). Sobre la relación entre Pérez Contel y Alberto, vid. VV.AA. Pérez

Contel, escultor. Valencia, Generalitat, 1987, pp. 45-49, y en general las reproducciones fotográficas de sus obras de los años 20-30. Respecto a Díaz Yepes y Lasso, dos interesantes escultores prácticamente desconocidos hoy, Alberto fue su maestro indiscutible, a tenor de lo poco que conocemos de su producción (cfr. TORRES-GARCIA, Joaquín. "Un grup d'Art Constructiu a Madrid". ART. Barcelona. Febrero de 1934 (nº 5), donde se reproducen dos obras de Yepes, y ALIX, Josefina. Escultura española, 1900-1936. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 174-176 y 267-269 en lo que respecta a Lasso). Según me informa el galerista Guillermo de Osma, la mayor parte de la obra de Yepes se encuentra hoy en Montevideo en poder de sus herederos. De las relaciones entre Alberto y Jorge de Oteiza hablaré ampliamente en el capítulo 6.

18. Individuales y colectivas, en total son seis; vid. el apartado EXPOSICIONES.
19. El primero realiza en 1912 su "Figura caminando", en la que "sustituye volúmenes sólidos por vacíos e invierte las funciones asignadas a las superficies cóncavas y convexas" (COOPER, Douglas. La época cubista. Madrid, Alianza, 1984, p. 269). En cuanto a Boccioni, realiza en 1912-13 su "Desarrollo de una botella en el espacio" y en 1912 "Vacíos y sólidos abstractos de una cabeza"; en ambas el hueco juega un papel estructural.
20. Vid. MITCHINSON, David (dtor.). Henry Moore. Barcelona, Polígrafa, 1981.

21. Lamentablemente, solo se conocen por reproducciones fotográficas. Algunas de estas reproducciones, realizadas por el arquitecto Enrique Segarra, están cuidadosamente iluminadas, y acentúan los valores expresivos de las piezas (ver especialmente CAT. 24, 25 y 26).
22. Cfr. VV.AA. Gargallo. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981. Esta relación ya ha sido anteriormente citada por ROBLES VIZCAINO, M^a Socorro. "Aportaciones sobre Alberto". CUADERNOS DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA. Granada, 1974, p. 219.
23. La primera escultura de Moore relacionable con estas obras de Alberto es su "Composición" en piedra, de 1931 (il. 48); vid. SYLVESTER, David (ed.). Henry Moore sculpture and drawings 1921-1948. London, Percy Lund, Humphries and Company, 1957, pp. 7 y 75. Ha habido incluso intentos de invertir los términos, y hallar una influencia de las obras de Alberto en Moore: Simón MARCHAN, en "La escultura 'española' de Alberto Sánchez", GOYA. Julio-agosto de 1970 (n^o 97), p. 23, considera que "Moore sigue los pasos de Alberto, que es quien realmente introduce 'el vacío' en las formas orgánicas y surreales de la escultura moderna"; LOSADA GOMEZ, M^a Jesús. Alberto Sánchez en su época. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1985, p. 142, afirma que Moore introduce el uso del hueco en sus esculturas "a partir de 1936, después de su viaje a España, concretamente a partir de su visita a Madrid donde conoció las formas de Alberto". No existen pruebas

concluyentes sobre el particular, y aunque es cierto que Moore visita España en 1934 (Madrid y Toledo, entre otros lugares; vid. BERTHOUD, Roger. The life of Henry Moore. London-Boston, Faber and Faber, 1987, pp. 132-133), utiliza ampliamente este recurso con anterioridad a esa viaje.

24. SANCHEZ/1975 (op. cit.), p. 46.
25. No es necesario recordar el éxito de estos tres motivos en el arte contemporáneo, de Picasso a Max Ernst.
26. El texto "Palabras de un escultor" fue publicado por vez primera en el nº 2 (junio de 1933) de la revista madrileña "Arte", órgano de la Sociedad de Artistas Ibéricos, pp. 18-19.
27. El propio Alberto llega a afirmar que se hizo escultor "por considerar que era más económico" (SANCHEZ/1975, op. cit., p. 19).
28. SANCHEZ/1975 (op. cit.), p. 63.
29. Se trata del Monumento a los niños (CAT. 17).
30. PALENCIA/1932 (op. cit.), pp. 5-7.
31. SANCHEZ/1975 (op. cit.), pp. 47-48.
32. Francisco Mateos comenta el éxito de esta pieza en un escrito sobre Alberto: "(...) luego Dalí presentó su corcho, desnudo femenino, que tan en serio se tomó todo el mundillo de Madrid (...)" (vid. MATEOS, Francisco. "Esculturas populares de Alberto en el Ateneo". LA TIERRA. Madrid. 10 de diciembre de 1931, p. 2).
33. Valeriano BOZAL (Mímesis: las imágenes y las cosas. Madrid, Visor, 1987, p. 28 y ss., interpreta el uso que

Alberto, Miró y Ferrant hacen de las piedras y otros objetos naturales "encontrados". También Henry Moore ha afirmado su fascinación por estas "obras de la naturaleza" (vid, MITCHINSON/1981, op. cit., p. 26).

34. SANCHEZ/1975 (op. cit.), p. 50.

35. Ibídem, p. 51.

36. Ibídem, pp. 48-49.

37. Manuel Abril publica varios comentarios elogiosos en "Revista de las Españas" y "Blanco y Negro", sin excesiva repercusión pública.

38. NERUDA, Pablo. Obras completas. Buenos Aires, Losada, 1968, tomo II, p. 1123. Es probable que Neruda se refiera a la exposición de 1936 en los locales de los ADLAN (Amigos del Arte Nuevo), y no a la su primera exposición, como afirma. El poeta chileno llega a España en 1934 y vive en Madrid en 1935-36; es bastante improbable que conociera a Alberto antes de esas fechas.

4. ARTE Y POLITICA, 1932-1936.

El año 1931 sirve de punto de arranque para nuevas estrategias de las fuerzas vanguardistas españolas. Como era de prever, la proclamación de la Segunda República abre grandes expectativas en el horizonte de las actividades artísticas, y muchos creadores se apresuran a reclamar la atención de las nuevas autoridades. El 29 de abril -no se hacen esperar- la Agrupación Gremial de Artistas Plásticos (A.G.A.P.), entre cuyos izquierdistas miembros se encuentran Francisco Mateos, Antonio Rodríguez Luna, Emiliano Barral, José Moreno Villa y Josep Renau, publica un manifiesto en el diario madrileño "La Tierra" en el que exigen "renovación en todas las manifestaciones sociales que, como la artística, han estado sujetas a un régimen opuesto a toda idea que significase un cambio en las viejas costumbres" (1). A lo largo de ese año, Mateos ha ido publicando en el mismo medio una serie de artículos en los que empiezan a plantearse problemas de interacción entre el arte y la lucha político-social (2). La resurrección de la S.A.I., que organiza una exposición en San Sebastián en 1931 y en Berlín y Copenhague en 1932 y publica dos números de una nueva revista, "Arte"; la organización del grupo A.D.L.A.N. (Amics de les Arts Nous) en Cataluña, y del "Teatro Universitario La Barraca" de Federico

García Lorca y Eduardo Ugarte bajo protección oficial, son algunos de los frutos de estas nuevas ilusiones.

Pese a todo ello, un seguimiento somero de los acontecimientos de los años republicanos en lo que al arte respecta, tal como el que ha realizado Jaime Brihuega, no nos conduce a la constatación de un cambio de actitud en la política oficial. "Estos sugestivos elementos de la cultura artística española de los años 30 no fueron sino los motivos más espectaculares del mosaico, porque el grueso de esta cultura continuó siendo un arte oficial cuya estructura poética y productiva apenas experimentó variaciones con respecto a las dos décadas anteriores" (3). "Habrá que esperar a la exposición de 1936 en París ("L'Art Espagnol Contemporain") para que los poderes oficiales asuman criterios artísticos amplios, aunque todavía muy lejanos de los que rigieron en el famoso pabellón español de la Exposición Internacional de París del año 1937" (4). El voto de confianza concedido inicialmente por las fuerzas renovadoras "moderadas", por una burguesía progresista comprometida con los lenguajes de vanguardia, es despreciado por el poder, que salvo algunos tímidos guiños (como el nombramiento de Juan de la Encina como director de Museo de Arte Moderno), parece dirigir sus energías hacia la transformación de otros aspectos de la realidad española.

Pero también desde los primeros momentos, intelectuales y artistas con fundamentos ideológicos más radicales empiezan a organizarse sin esperar gran cosa de "la República burguesa". Mayoritariamente próximos al Partido Comunista, estos grupos

se estructuran en torno a publicaciones como "Nuestro Cinema" (Madrid, 1932-1935), "Octubre" (Madrid, 1933-1934) o "Nueva Cultura" (Valencia, 1935-1937), y asociaciones como la U.E.A.R. (Unión de escritores y artistas revolucionarios, Valencia, 1932) y la A.E.A.R. (Asociación de escritores y artistas revolucionarios, Madrid, 1933). Fascinados por las noticias sobre la proyección social de los jóvenes artistas soviéticos y en especial por el nuevo cine soviético de Eisenstein, Vertov o Pudovkin, estos grupos van a reaccionar contra el "purismo" del arte de vanguardia occidental, contra "las reminiscencias pequeñoburguesas del individualismo" (5), en favor de un arte de masas que en última instancia revierte de nuevo al universo formal realista, sencillo y directo. La polémica, no exenta a veces de agresividad, está servida: arte proletario frente a arte burgués; artista revolucionario o contrarrevolucionario; realismo o abstracción.

¿Qué hace Alberto, mientras tanto? Según Luis Lacasa, en 1932 el escultor "obtiene una plaza en los cursillos para profesores de dibujo de Institutos de Segunda Enseñanza y va destinado al Escorial" (6). Allí se instalará hasta la guerra, en una de las celdas que los monjes le facilitan frente al edificio principal del monasterio. Su nueva ocupación trae consigo un importante cambio en su situación personal y profesional. En primer lugar, Alberto cuenta desde entonces con una ansiada estabilidad económica; se acabaron los concursos nacionales, las becas y la dependencia de las ayudas de amigos y familiares. Por otra parte, sale de Madrid y marcha al campo, un campo que por su distancia a la capital no



83. Alberto Sánchez (segundo por la dcha.) con sus
compañeros y alumnos del Instituto de El Escorial,
1935.

le impide seguir el curso de los acontecimientos artísticos y políticos pero que le proporciona lo que antes buscaba en sus excursiones con Palencia; la nueva residencia pone punto y final al episodio de la "Escuela de Vallecas". Además, Benjamín Palencia ha vuelto recientemente de un revelador viaje por Italia donde ha redescubierto los fundamentos del arte clásico, y la distancia entre los dos creadores se acentúa.

En 1933, el Museo de Arte Moderno, sin duda por iniciativa de su nuevo director Juan de la Encina, compra a Alberto una reproducción en piedra de su Maternidad incluida en el Monumento a los Niños (CAT.16 y 17) (7). Poco después de su fundación en 1931, el Teatro Universitario La Barraca le encarga la realización de los decorados y figurines para una representación de "Fuenteovejuna", de Lope de Vega. Será el primer trabajo teatral de Alberto, al que seguirán los telones para dos espectáculos de Ignacio Sánchez Mejías y La Argentinita en 1933, titulados "Las dos Castillas" y "La Romería de los Cornudos", y los bocetos del decorado para el estreno de "Yerma", de Federico García Lorca, en 1934 (8). Otros trabajos escenográficos se emprenderán ya en plena guerra civil.

La actividad expositiva no cede, aunque se reduce. En 1933 participa, integrado en el "Grupo de artistas de Arte Constructivo" a cuyo frente se encuentra Joaquín Torres-García, en el XIII Salón de Otoño madrileño; dos meses después presenta sus "Dibujos Políticos" en la "Primera Exposición de arte revolucionario" organizada por la A.E.A.R. en el Ateneo

de Madrid, y en 1936, poco antes de estallar la guerra, organiza con los A.D.L.A.N. una importante muestra individual de dibujos y esculturas.

Todos estos datos, a los que debemos añadir la publicación de sus manifiestos "Palabras de un escultor" y "El arte como superación personal" (9) y la aparición de algunos dibujos en las revistas "Nueva Cultura", "Octubre" y "Blanco y Negro" (10), reflejan la actividad de Alberto durante estos inestables años, actividad abierta a círculos artísticos muy variados, desde la casi institucional S.A.I, con Manuel Abril a la cabeza, hasta los belicosos valencianos de "Nueva Cultura".

Incomprensiones y amenazas.

Hasta aquí, las cosas parecen ser "normales", pero dejan de serlo cuando nos proponemos algo muy sencillo: identificar las obra escultórica de este periodo. Durante los años 1933-1936, Alberto interrumpe, sorprendentemente, el trabajo escultórico. Seré más preciso; entre todas las esculturas expuestas en esos años, solo una no había sido presentada en exposiciones anteriores (se trata de El hombre del porvenir, CAT.N) (11) y solo tengo constancia de la realización de dos obras durante la estancia en El Escorial, dos Esculturas de río (CAT.Ñ) (12). No hay restos de ninguna de las tres piezas. Las fotografías de seis esculturas que recientemente he localizado en los fondos del Archivo de la Junta de Incautación incluyen tres piezas de las que no conocemos título ni cronología (CAT. 28, 29, 30), pero sus caracteres

formales no inducen a pensar que se trate de piezas posteriores a las realizadas en 1930/32 (13). Y por último, la primera escultura que realiza tras este "parón" de cuatro años, El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella, es una continuación directa de sus últimas obras de 1930/32; no ha habido una evolución formal de peso desde entonces.

¿Qué ocurre? De hacernos eco de la carta que "Nueva Cultura" dirige a Alberto en 1935 y, sobre todo, de sus declaraciones de 1933 en la revista "CNT" (14), Alberto sufre una parálisis creativa fruto de la tensa situación intelectual y social que vive el país:

"(...) el arte de superación personal está desplazado de nuestro tiempo. Ahora hay dos cosas que me interesan mucho más que el arte individual: la solución del hambre en España y el trabajo de todos; es decir, la revolución económica.

Sin el triunfo de esta en el más perfecto orden mecánico, no es posible la revolución del espíritu. Es decir, para entrar de lleno en la revolución espiritual es necesario una cosa: todos los hombres y mujeres tienen que estar libertados; esto es posible si nos ponemos a trabajar todos en cosas útiles, y lo útil es trabajar en un laboratorio, taller, fábrica, campo; lo demás es empañarse a sí mismo.

Es lógico que una exposición de índole particular y de íntima espiritualidad cause la indignación o la indiferencia. Se sufre tanto en el presente, que lo más

indicado es aturdirse y no pensar en nada. Así sucede que a los museos y exposiciones se va por aburrimiento y a matar el tiempo que nos sobra. Estos sitios no sirven más que para cuando se está harto de cafés y de hacer piruetas por las calles; entonces es cuando se cae desfallecido y por no tener sitio donde ir se entra en la biblioteca o museo o en una conferencia cualquiera. La cuestión es ir tirando. En fin, sin darme cuenta me he metido en mi pequeño mundo." (15)

He hablado de parálisis creativa, y más estrictamente habría que hablar de abandono de la creación tridimensional. Este abandono no es definitivo, pero parece responder a causas profundas. Paralelamente a las declaraciones recogidas por "CNT", va a publicar su manifiesto-poema en prosa "Palabras de un escultor"; no hay por tanto desengaño respecto a una poética y una forma de entender la creación artística. Pero también en este texto Alberto incluye una significativa nota aclaratoria a pie de página que refleja que algo no va bien:

"No me guía en estos momentos el propósito de polemizar en cuestiones de arte, por considerar que los múltiples problemas de orden económico distraen a los hombres de toda atención espiritual; doy estos fragmentos de un libro en preparación por creer que es lo que más puede aclarar el campo en que yo me sitúo para crear las formas plásticas."

Lo que no va bien es el progresivo deterioro político-social que la República deja traslucir a poco de su proclamación, y sobre todo, el creciente adoctrinamiento intelectual, alimentado por la polémica sobre el compromiso político del artista. Pero ¿va mal hasta el punto de dejar la escultura? Alberto sigue exponiendo durante estos años y mantiene sus contactos con casi todos los grupos y personalidades vanguardistas activos en Madrid. A primera vista, deja de esculpir en un momento culminante de control de los medios expresivos e incluso de consideración profesional. En 1931 Manuel Abril ha escrito sobre él en "Blanco y Negro":

"Los mejores artistas del género que en París o en Berlín hallan honores de grandes no son superiores a Alberto.

Los Archipenko, los Bellings, los Liptzchig (sic), podrán llevar a Alberto la prioridad del camino; Alberto les gana, en cambio, en inventiva, en estro y en genialidad de materias inéditas.

Es el único escultor de nuestros tiempos capaz de ser el épico imaginero de esta época a la manera de los grandes constructores y escultores de los monumentos antiguos. Es el único escultor tradicional, en el más solemne y hondo sentido de la palabra." (16)

El crítico le conocía desde sus años "alfareros" junto a Barradas, siguió muy de cerca su trayectoria y se convirtió en su más ferviente defensor institucional. Pero Abril es un caso aislado; la fortuna crítica de Alberto nunca había sido

excesiva, y aún es menor en estos años 30. Por otra parte, el moderado eclecticismo y la retórica a menudo vacía de Abril no creo que produjeran excesiva satisfacción en Alberto ni que le ayudaran a enfrentar una profunda crisis personal. Los comentarios de Abril hablan de folklore y tradición, y sobre todo de máquinas y formas industriales, confundiendo el trabajo de nuestro escultor con la exaltación futurista del progreso, para concluir tópicamente:

"Alberto hace esculturas y hace estampas; pero no es propiamente un escultor: es un poeta. Poeta que expresa en plástica y plasma en materias nuevas la constante ebullición de su imaginación creadora" (17)

Las incomprensiones se convirtieron progresivamente en rechazos, roces y disputas. El primer "toque", todavía sutil, se lo da su amigo Francisco Mateos desde las páginas de "La Tierra", un periódico filo-anarquista, en fechas tempranas (1931). En referencia a la exposición de "Esculturas populares" de Alberto en el Ateneo, y no sin ironía ("Es tan fino el Salón de Exposiciones del Ateneo, que todo lo que en él se exponga va bien"), Mateos afirma:

"El escultor Alberto es un "caso" semejante al de Juan Gris. Ambos trabajan el arte con tenacidad falta de pasión; mejor dicho, los dos son apasionados de lo frío. Una pintura de Juan Gris es el aglomerado de todas las pinturas históricas y la especulación de todas las teorías de su momento. Una pieza salida de su taller no tenía un solo punto endeble, en cuanto a técnica, en

cuanto a ciencia, pero... El hombre se diferencia de la máquina en que su obra tiene imperfecciones: reflejo, la obra, de sí mismo, tiene los altos y bajos de sus densidades espirituales y acaso su mayor valor sea su antiprimorismo en su vida y en la obra. (...)

Notamos la falta en esta presentación de las figuras castellanas que sabemos posee este escultor y que tienen un valor de humana autenticidad no conseguidas en estas que expone ahora. Creemos que Alberto no las mirará con desdén, puesto que aquello es "arte grande", mientras que esto sólo es escaramuzas. (...)

Así, Alberto debe enterarse dónde empieza y dónde termina el juego, y no tirar a boleo un temperamento privilegiado que él posee.

Si hay opiniones leales, la primera es la mía." (18)

Esta sorprendente acusación de "frialidad" (desde luego se podrá decir cualquier cosa, pero ¿son "frías" las esculturas de Alberto?) se explica, al menos en parte, si consideramos la formación expresionista de Mateos, que había estudiado en Bruselas y Munich las obras de Ensor y "Der Blaue Reiter". Poco después, en 1934, Federico García Lorca rechaza los bocetos de Alberto para el decorado de Yerma. Morla Lynch nos cuenta:

"Estaba acordado que los decorados (de Yerma) correrían a cargo de Alberto, el escultor; pero Federico se ha disgustado con él y, a última hora se los ha confiado a Fontanales. Alberto me es simpático, lo que no

impide que me alegre del cambio, por cuanto su inspiración obedece a un colorido siempre igual: campos de Castilla, secos, amarillentos, en que predominan enormes piedras encaramadas unas encima de otras y que parecen hongos gigantes. En resumen: atmósfera estática, árida, monótona y soñolienta, de una austeridad exenta de vida que no concuerda con la luminosidad del campo fértil en que Yerma se lamenta de su esterilidad."(19)

Estas reacciones debieron ser muy dolorosas para Alberto. A ellas se suma el rechazo del público, que ya he comentado en el capítulo anterior, y el silencio de la crítica burguesa. Y si la respuesta "burguesa" era el silencio, la respuesta "revolucionaria" no tarda mucho en llegar. En una extensa carta publicada en Febrero de 1935, la dirección de la revista "Nueva Cultura", primero con métodos persuasivos y luego con descarada agresividad, intenta convencer a Alberto de sus "errores" y le pide pública retractación (20). El auto de fe, que indirectamente surte efecto sobre el pintor Antonio Rodríguez Luna (21), es brevemente rechazado por Alberto, no sin cierta ambigüedad, ya que no quiere decir que no a sus aliados políticos -queda un año para la guerra, y el fascismo está en la calle-, pero no puede darles la razón ni es capaz de colaborar en una hipotética manipulación de las masas obreras:

"La carta que dirige NUEVA CULTURA al escultor Alberto la encuentro demasiado extensa. A mi entender dais excesiva importancia a los movimientos del arte

español con relación al movimiento social. Veo una justificación en el llamamiento que hacéis y más en los momentos en que vivimos, donde todos toman partido, unos encubiertamente y otros claramente. Colocadas las cosas en este terreno, donde todo lo vital lucha decididamente, como nunca, por la supremacía de una de las dos clases sociales, no me voy a quedar yo al margen.

Sin embargo, tengo que deciros que esta obligación no la he rehuído nunca; creo son dos cosas distintas las que tratáis en vuestra carta y vosotros las dejáis resumidas en una. Es de más razón que digáis: todos los plásticos, o artistas, que tengáis deseos de que la injusticia social capitalista termine, vengáis a ayudarnos en todo lo que humanamente podáis hacer, con vuestra técnica y oficio, a dar interés a la lucha. Meternos a descifrar ahora, en plena batalla económica, si un arte abstracto es burgués o no interesa a los proletarios, es, a mi entender, perder el tiempo.

Estamos de acuerdo en que hay un arte revolucionario y contrarrevolucionario y que éste dura el tiempo que se tarde en implantar el ideal por que se lucha. Pues bien: estoy dispuesto a sumarme a este arte de lucha.

ALBERTO " (22)

La invectiva de "Nueva Cultura" relataba cuidadosamente el trascurso de la historia del arte español "desde los tiempos de Goya" como una progresiva instrumentalización del capital, y afirmaba la expectación de todos ante "el

rompimiento definitivo con las reminiscencias pequeñoburguesas del individualismo, que os privan de la realización integral de la obra de creación artística" (23), para después pasar a denunciar las veleidades y contradicciones de Alberto: el "misticismo estático", los "conjuros de tus formas hieráticas", la toma de partido por el campo... Tras la respuesta de Alberto, la revista insiste, ya sin piedad:

"No, amigo Alberto; tu no estás dispuesto a salir de la cueva en que te encuentras, ni a renunciar a tu feroz individualismo, ni a abandonar tu exceso de amor propio, porque si te hubieras decidido con sinceridad y responsabilidad a poner tu arte al servicio de la revolución, hubieras hecho todo lo que han hecho todos los que han dado ese paso decisivo (Gide, Aragon, Alberti, Luna, etc.), y quieren sinceramente servir a la revolución; nos hubieras dado, en vez de esa vacilante y obscura carta, un estudio razonado de tu evolución (que sí la has tenido), que sirviera de ejemplo, enseñanza y acercamiento hacia la revolución, a muchos elementos de valía, pero vacilantes, que esperan una actitud decidida en la cabeza del grupo, para decidirse también a seguir el ejemplo.

Hay que servir a la revolución con el arte. Hay que dejar de hacer arte abstracto, porque éste solamente puede reflejar nuestra situación particularísima, nuestra curiosidad, nuestras distracciones autónomas, etc.

(...) Decir arte humano en los momentos actuales, es decir, pues, arte revolucionario, ligado estrechamente a

la causa proletaria. Por eso la primera condición que debe tener este arte es la de restablecer el papel educacional que éste había perdido a fuerza de abstracciones, a fuerza de crear "mundos propios". La cualidad de educar los sentimientos sociales.

La segunda condición es que debe dirigirse precisamente al proletariado; aclarar sus ideas y organizar sus sentimientos de acuerdo con aquéllas." (24)

Alberto se encuentra entre dos fuegos: por una parte, no hay vuelta atrás en el desarrollo de su trabajo. Su particular concepción del lenguaje abstracto se opone férreamente a la "temática" y a la escultura como envoltorio de un mensaje literario-ideológico:

"(...) el artista en la historia está esclavizado por el tema, y el actual cree que no lo está, pero en el fondo no sucede tal cosa, pues sigue sometido al capricho particular del que encarga y paga. (...) yo no hago mujeres y hombres en escultura porque ya están hechos. Si lo hiciera, sería para explotar vanidades. Yo ni lo aprendí ni lo aprenderé. Las miserias de la gente humana tienen su teatro aparte." (25)

Por otra parte, la alianza con el eclecticismo de los sectores más moderadas choca con la claridad de sus objetivos, con su radical desprecio hacia el concepto de estilo, decoración y retórica. Alberto no cree en un proyecto estético autónomo, sino -según sus propias palabras- en un "mundo

integral":

"El artista, el clasicista, el estilista, el modernista y el retórico, forman una familia de lisiados histórico-barrocos, con una guirnalda, y por bandera un lazo que llevan prendido en el corazón, y en su centro una perfumada flor rechupeteada en todos los vicios.

(...) Si la pintura y la escultura no se han planteado el problema de su mundo integral, ha sido por falta de ocasión, y la ocasión no se le pudo presentar, porque el artista, en el fondo de todo esto, trabajaba con la inconsciencia, adulando no a la sociedad trabajo sino a la sociedad capricho, en forma de grandísimo señor Don Fulano que me pagas y te adoro. De aquí resulta que los alardes de contemplación, achacados la inmensa mayoría de las veces a un refinado gusto de la sensibilidad, son producto del aburrimiento y la desgana para estudiar y trabajar cosas que corresponden a sus tiempos. El trabajador creador es fuerte porque en su momento de acción realiza una creación. Esta creación tiene que tener alma y fisonomía propia, inconfundible con ninguna otra cosa." (26)

Alberto no puede simplificar en términos pedagógico-propagandísticos una problemática asumida desde su primera producción. Ni siquiera los amigos más cercanos pueden asimilar un mensaje creativo de alto contenido dramático y, al mismo tiempo, rigurosa exigencia utópica. Para él no hay condiciones para resolver el dilema entre proyección

individual y compromiso social, en una España crispada en la que progresivamente se va palpando la guerra. Entre oídos sordos, ha reiterado los fundamentos de su poética en Junio de 1933:

"Me dicen: la ciudad. Y yo respondo...: el campo. Con las emociones que dan las gredas, las arenas y los cuarzos; con las tierras de almagra alcaláinas, oliendo a mejorana, entre vegetales de sándalo, con las hojas secas de lija, y un arroyo de juncos con puntos de acero galvanizado, con las tierras de alcaén de la Sagra toledana y los olivos, de tordos negroscaujados; también un sapo venenoso con amargor de retama y sabor de rana viva; y en el río, un pez saltando perseguido por lombrices... que a todo ello lo mojen las lluvias y el sol lo vuelva cieno; que todo tenga olor de tormentas y de rayos partiendo higueras; que me vuelva verde de légamo el picotazo de un mosquito; que hagan al cieno sonido, los murciélagos en las erosiones del tiempo, y al atardecer, en otoño, con una gigantesca nube y el cielo negro... Y cuando, salpicado de barro, voy pisando los negros abismos y un ala misteriosa roza los oídos, ver y sentir la noche cerrada en durísima y trepidante tormenta, guiado por las líneas blancas de los rayos, seguido de lechuzas, mochuelos y cornejas cantando, y el viento cortando mis pasos. Que mi aturdimiento me haga caer por los barrancos; que de levantar y caer, el cuerpo se convierta en barro; presentir que voy a ahogarme en la profundidad del cieno, y en su fondo, a encontrarme los

reptiles de los sueños; que la silueta gigantesca de un fantasma en forma de perro negro, me salga al paso, que forme círculos y triángulos alrededor de mi figura de barro y que de ladridos por tres veces se llene el espacio; que la impresión sea tan grande que me transforme en terrón de tierra de barbechos mojados.

Que de aquí en adelante no sea más que un terrón de castellanas tierras; que el terrón sea de tierra parda en invierno, con rojo viejo de Alcalá, con amarillo pajizo y matas de manzanilla de Toledo; que tenga también blanco de luna de Pantoja y Alamada con tierra pardillo y sabor de tostadas almendras con verde de arcilla, lunático, cuajado de flechas de las espigas de lobo; que mi tierra sea envuelta de olores de tomillos y cantuesos; que me den calor los conejos y las liebres; guardado de árboles, de majuelas con tomillos y esbeltos tallos de hinojo; y tener por novia los montes de Añover de Tajo.

Y que el viento del amanecer levante el polen de todas las tierras de Castilla, y a mi novia Monteañover le ponga florecitas de hierbapiedra, con lunares de pajapajaritos; que cante como la valdellana, el coli-rubio y el pica-fríos.

.....

Esculturas de los troncos de árboles descortezados del restregar de los toros, entre cuerpos de madera blanca como hueso de animales antediluvianos, arrastrados por los ríos de tierras rojas, y figuras como palos que andan envueltos en mantas pardas de Béjar, tras sus

yuntas que dibujan surcos; cuerpos curvados que avanzan con medias lunas brillando en sus manos; hombres que se bañan sudando y se secan como los pájaros, restregándose en las tierras polvorientas, con el aire que lleve polen y olor de primeras lluvias, vida rural que se meta en mi vida, como un lucero cruzando el espacio; luz que aclare los sentidos, de lo que anima a los cerros con carrascos, con vidas de piedra, con alma de bueyes y espíritu de pájaro; también los machos y las hembras, sobre los montes trazados en cono, con espartos y tomillos; y bramando como el toro cantado por el cuclillo al sol del mediodía, en verano.

.....

Quisiera dar a mis formas lo que se ve a las cinco de la mañana. En campos de retama que cubre a los hombres con sus frutos amarillos de limón candealizado y endurecido, y suaves como bolitas marfileñas; con olores que llegan de lejos a romeros y cantuesos, olivares y viñedos, y por los tomillos que voy pisando, entre las varas durísimas y flexibles de cornicabra; y yo cantando, entre barrancos llenos de ajunjeras con hilos de manantiales que brillan profundamente con verde de berro.

Música de ranas y ruidos de pájaros entre las altísimas piedras, con un lejano voltear de campanillos ermitaños, a las cinco de la mañana, en verano; con rayas dibujadas y esmaltadas de hierbas, tierra y piedras, por las pisadas de los caminantes solitarios, por los caminos cubiertos de formas de grandes piedras labradas por el

tiempo y equilibradas como está la piedra del rey moro en Toledo.

.....

Una plástica vista y gozada en los cerros solitarios, con olores, colores y sonidos castellanos, que se dan en los 365 días del año, con troncos de olivos como hueso azul-blanco de metal enmohecido y empavonado, con astillas arrancadas de sus troncos por las furias del tiempo; cerros pelados, refugio de escorpiones, salamandras y lagartos, con escarabajos peloteros luchando con las hormigas pequeñas; cerro trazado y geometrizado por los bichos que se arrastran y por las líneas negras, continuadas, del ir y venir de las hormigas trabajando, y por los caminos que dejan las pezuñas del ganado pastando; con los viñedos asesinados por la maldita filoxera, roídos por las cabras y los parásitos sin nombre, con piedras calizas fosforescentes, que brillan como luceros de junio y pedernales destruídos por las explosiones del tiempo, con pieles abandonadas de culebras y víboras, sobre vegetaciones secas.

Y todo arrasado por los saltamontes, langosta castellana; matas de tomillos quemadas por el hielo y calcinadas por el sol de los veranos; todo arrastrado por torrenteras y grietas en las lluvias continuas de tres meses.

.....

Esculturas plásticas, con calidades de pájaros, que anuncian el amanecer con sonidos húmedos de rocío, y

nubes largas, aceradas, sobre las nieblas del espacio, en invierno, con ladridos de perros de majada y humos de estiércol quemados con paja; matas flexibles de hinojo, en limpias arenas blancas, en arroyos solitarios con amarillo de rastroyo castellano; el amarillo que al tocarlo, ruraliza sensualmente el alma, llenándola de frío, con el temple de los gigantescos truenos, con la danza incandescente de rayas blancas lanzadas por mis manos contra el suelo.

Formas hechas por el agua y el viento en las piedras que bien equilibradas se quedaron a solas, a lomos de los cerros rayados y excrementados por las garras y picos de los pájaros grandes. Formas de vibraciones de hojas de cañas a las orillas de los ríos, formadas y entrelazadas con las finas varas del taray; y las que lo estén con piedras de los volcanes, taladradas de silbidos de los grandes y continuos vendavales, oliendo a azufre petrificado con calidad de azul de cuervo negro, proyectado en los charcos como jirones de cielo; y las que cantan eternamente con sonidos broncos horizontales, curvadas de espumas en llamas, blancas de hielo, salpicadas y estrelladas en las mismas superficies bajas de su propio y fresco manantial; y las que están hechas de presentimientos del cantar de la lechuza, mochuelo y corneja, en las torres de los pequeños pueblos de adobe y cal y paja, en las noches interminables, negras como pizarra carbonizada, y cuando perdidos por los caminos, al son de las formas gigantescas de piedras que ruedan y

se despeñan y lloviendo, entro en el pueblo guiado por la línea blanca del rayo." (27)

"Palabras de un escultor" y "El arte como superación personal" son textos complementarios que forman el testamento teórico-poético de Alberto; en ellos se condensa su posición ante el fenómeno artístico en el mundo contemporáneo. Si el texto aparecido en "CNT" demuestra que comparte algunos de los fundamentos de la utopía social del arte de vanguardia (la integración del arte en el trabajo cotidiano, la identificación acción-creación; la desaparición del control económico e institucional de la burguesía -el mecenazgo, el museo...-), el otro texto, un verdadero poema en prosa repleto de innovadoras imágenes sensoriales, no deja de insistir en la experiencia individual inmanente, en el contacto del sujeto creador con una realidad múltiple de dramática materialidad.

Pesadillas.

Un último conjunto de textos aparecidos en "Nueva Cultura" con anterioridad al debate ya citado (28), dan fe de la influencia que la polémica sobre el compromiso del artista ejerce sobre nuestro escultor. Se trata de cuatro escritos cortos que acompañan a otros tantos "dibujos políticos" (il. 84), y en los que, por su contenido crítico y anti-burgués, parecería que Alberto ha logrado conciliar las exigencias del "compromiso" con una poética personal, de manera similar a como lo harán pintores como Antonio Rodríguez Luna (en sus series de dibujos "Emisarios del pasado" y "Dieciséis dibujos



Es la tradición con sus siniestros fantasmas que se levantan de los pudrideros, con sus cruces ensangrentadas, con sus cruces latinas y romanas, con las cruces de fuego y gamadas y todas las cruces siniestras clavadas en el corazón de todos los pueblos. Las cruces siempre están clavadas en las entrañas de todo lo bueno; las cruces ríen y están contentas en los pudrideros. Es una cruz gamada la que hizo cementerios para enterrar hombres vivos. Las cruces ríen cuando tienen hambre los pueblos; las cruces lucen y están contentas en el corazón de todos los hombres siniestros; las cruces sólo se rinden a los poderosos del dinero.

Esta es la tradición que las cruces levantan con fantasmas y asesinos a defender al capitalismo que se hunde y ahoga en un río de sangre que cruza el mundo de campesinos y obreros.

Por el cielo fueron siempre en España los milagros y las tormentas continuas de la maldición penadas de tantas invocaciones al Altísimo en una vida de desgracias nacidas de tanta fatiga y de tanto pedir lo que Dios nunca les pudo dar: el pan y la vida; lo impidieron los civiles por voluntad de los amos de esta tierra que de ella hicieron cementerio abierto para tragar vidas de campesinos cuando lo están con los riñones quebrantados de no levantar cabeza, que se lo impidieron los purques cuernados de esta guardia civil española que de luto tiene llena hasta la última cabaña de pastores. Es la negra venganza de la inquisición que perdura en ellos en fantasmas vivientes que ellos mismos crearon para sembrar terror inmenso a los hombres rebeldes y a los desesperados de no poderse quitar de encima los siglos de venganza que de caciques y verdugos que España tiene: hombres y mujeres, los que se panan la vida trabajando, matad pronto a estas alimañas con cuerpo de corambre hinchados, faltos de un corazón y con espantapájaros en las manos en símbolo de cruz y ahorcado.

CUATRO DIBUJOS POLITICOS DE ALBERTO SANCHEZ



Es la siesta eterna del orden y la patria de los cretinos, los que están eternamente sentados y requetesenitados; eternamente en fila como muertos amortajados en trajes nuevos, con miradas frías y estúpidas de cuervos hiposos de comer carroñas muertas. Siestas de vientres hinchados, levántate o te levantaremos de una vez para siempre a recoger todas las vanidades en flor de trapo que hay en todos los cementerios del mundo y os enterraremos con ellas, después de haberos ahogado en vuestra propia sangre azul lechoso sedoso, color de viejas y monjas muertas; y cuando este cieno te oculte, te uraremos coronas de plumas de gallina huntadas de betún negro, restregadas con salivas en zapatos viejos y con una hermosa cinta que diga: "los cristianos de España, los de la represión de Asturias, a nuestro divina papa el alcahuete mayor del mundo."

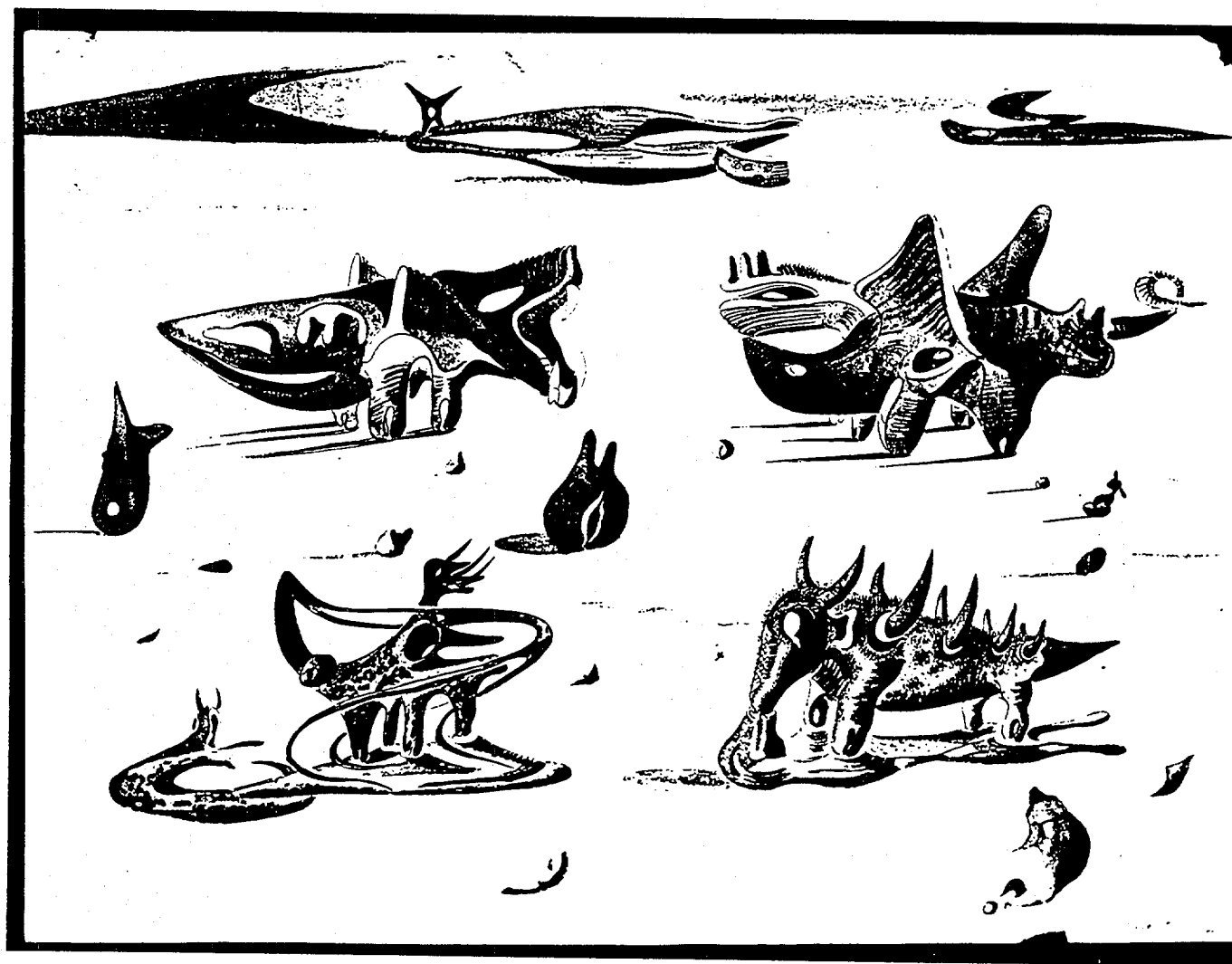
No son fantasmas vanos, son los espíritus monstruos con aficiones cristianas los que aprendieron a manejar cristos igual que puñales y pistolas; son los monstruos que se clavan de rodillas y piden a Dios amparo en sus explotaciones y crímenes hechos con orden y salvando siempre la patria, las patrias de las buenas familias, las que se hicieron escalonadas de traiciones y crueldades hechas de una leche que fué sangre podrida de los místicos conventuales y con esas mujeres que se dicen grandes amas de casa y que son como los excrementos secos caídos por arrieros entre ortigas, a los pies de todas las antiguas iglesias y murallas.



de guerra", ambas de 1937) o Miguel Prieto ("Composición alegórica de los desastres de la guerra", 1937) (29): obras de raigambre surreal, con frecuentes alusiones sexuales, formas blandas en descomposición, miembros perforados y espacios oníricos morbosamente detallados sirven de soporte a mensajes antifascistas, anticlericales y antiburgueses. También en estos dibujos de Alberto un mundo obsesivo de guardias civiles, beatas, curas y burgueses obesos contiene un mensaje político-ideológico muy evidente; los atributos simbólicos (el tricornio, la cruz, el frac, las cadenas) y las máscaras se funden con gesticulaciones agresivas, deformaciones anatómicas y extremidades convertidas en garras.

Pero además de ser obras de lectura nada "sencilla" (una lectura complicada, además, por los textos que los acompañan, que cumplen un papel multiplicador de evocaciones y significados, tal como hemos visto ocurría con los títulos en las esculturas), se trata de un caso aislado. En la mayor parte de los dibujos de estos años, fundamentalmente los que he podido recuperar en reproducciones fotográficas (CAT. D.47-53) (30), se reproducen formas muy vinculadas con las obras tridimensionales maduras de 1930-32; en ellos no aparecen simbologías políticas ni citas propagandísticas. Muy al contrario, estos dibujos se acercan en ocasiones a una absoluta abstracción: sólo podemos reconocer en ellos una serie de organismos biológico-minerales que parecen sufrir un complejo proceso de mutación.

He podido localizar uno de esos dibujos (il. 85) en los fondos de la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca



85. Alberto: "Dibujo" (1932/36).

Nacional. En él, cuatro formas monstruosas luchan por definir su identidad. Estas formas entre geológicas y orgánicas, perforadas por innumerables vacíos, recubiertas de pelos, manchas y cuernos, exhibiendo sus dientes y sus lenguas, se retuercen violentamente entre sus propios vacíos, se devoran a sí mismas, gritan. A su alrededor, un desolador paisaje en tonos ocres y grises, un entorno de raigambre surrealista que inmediatamente relacionamos con los espacios oníricos de Dalí y Tanguy: horizontes amplios, punto de vista elevado, formas bien perfiladas que proyectan alargadas sombras... Tras la quiebra de su experiencia utópica con la escultura, es evidente que Alberto ha empezado a tener "pesadillas". Si bien estas terribles formas tienen entidad tridimensional e intentan elevarse como monumentos escultóricos, en ellas ha desaparecido el proceso de depuración formal presente en Animal espantado en su soledad o Figura rural. Toro bramando en su soledad, y el resultado es un mensaje trágicamente expresivo, casi barroco.

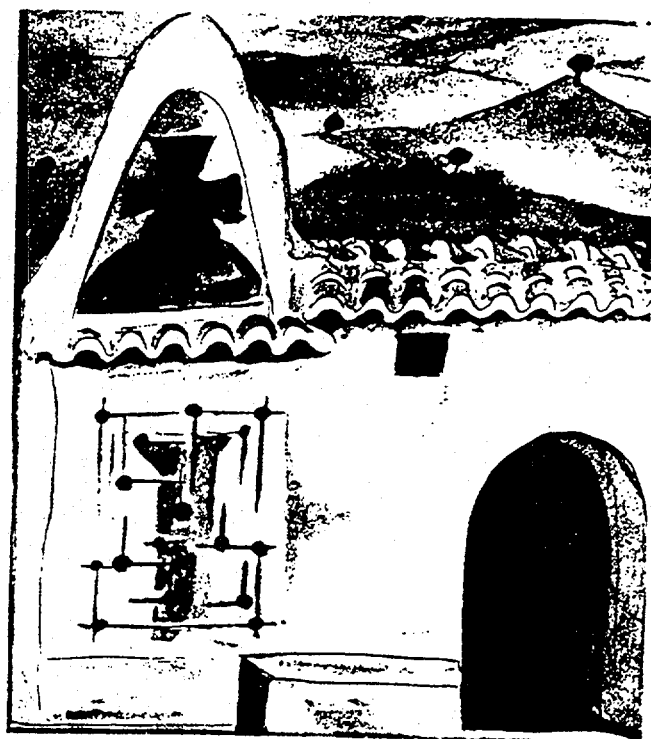
Estos dibujos son parte de ese "pequeño mundo", personal y atormentado, que el rigor moral de Alberto se negaba a descubrir, y nos retrotraen de nuevo a esa "esquizofrenia" artística presente, como hemos visto, en el inicio de su producción. Es en el mismo seno de su poética donde Alberto vive una contradicción paralizante; de nuevo sus dibujos ofrecen una visión torturada y terrible, donde las identidades no son más que violenta convulsión. Mientras tanto, exige a sus esculturas responsabilidad moral, proyección social, racionalidad y utopía. "La escultura hay que crearla fuera de

la historia" (31), decía Alberto; en efecto, la apisonadora de la historia se encargaría de imposibilitar su trabajo escultórico.

Negada la escultura, Alberto-escultor ensaya una proyección pública a través de la decoración teatral. Inmediatamente se puso a disposición de La Barraca de Lorca y Ugarte, pero el resultado, en mi opinión, no deja traslucir, ni de lejos, la genialidad de sus creaciones escultóricas. Los decorados y figurines para la adaptación de "Fuenteovejuna", que Alberto realiza en 1932 (il. 86) (32), al igual que los realizados posteriormente para un espectáculo de Ignacio Sánchez Mejías y La Argentinita ("La Romería de los Cornudos", 1933 -il. 87-), para una adaptación de la "Numancia" de Cervantes (1936) y para la obra de Manuel Altolaguirre y José Bergamín "El Triunfo de las Germanías" (1937), se encuentran a medio camino entre su poética más personal y un lenguaje realista de lectura inmediata y popular. Su patente dramatismo es suavizado por las exigencias pedagógicas, y aún así resultaron "excesivos", como hemos visto, para Lorca. En los paisajes del telón y los decorados laterales de la primera obra citada, un horizonte castellano ondulado y orgánico se recubre con construcciones de entidad escultórica, penetradas por vacíos, afirmadas por la verticalidad de sus chimeneas. Pero no dejan de ser motivos realistas de fácil identificación. La crítica del momento supo ver perfectamente esta pretensión de acercamiento al pueblo en los trabajos escenográficos, y Alberto recibió el reconocimiento que le negaban sus compañeros-adversarios comunistas:



86. Alberto: Bocetos para el decorado de "Fuenteovejuna" (1932-33).





87. Alberto: Boceto para el decorado de "La Romería de los Cornudos" (1933).

"A las masas les es dificultoso llegar a recoger los mensajes ardientes que les envía un cuadrito o un dibujo. La atención se les dispersa y se diluye entre la cantidad de cuadros que su mirada abarca en el local de una exposición, donde los visitantes dialogan, se le cruzan, le distraen. El cuadro y la escultura llegan a ser para él algo extático (sic), inanimado, como el adorno de una alfombra que pisa, o el de la cortina que pende en la pared.

La decoración (teatral) es también un cuadro, pero cuyos personajes son de carne y hueso, se mueven en él, dando por eso un mayor aspecto de realidad al espectador. El diálogo, el ambiente de la obra son estímulos para la comprensión de su complemento: la decoración.

De ahí que esos telones de Alberto, que son sus equivalentes a sus dibujos inaccesibles a los no educados en las artes plásticas, hayan sido capaces de emocionar a una multitud de espectadores." (33)

Todos los intentos de Alberto, como los de tantos otros intelectuales comprometidos, por mediar en la conflictiva realidad social española, no pudieron cambiar el trágico curso de los acontecimientos. Cuando en julio de 1936 se produce la insurrección militar, Alberto se encuentra en El Escorial; regresa lo antes posible (al parecer en agosto (34)) a Madrid, y los primeros bombardeos de la capital destruyen su nuevo domicilio, que había ocupado poco antes tras su matrimonio con Clara Sancha (35). Allí se pierde una parte importante de su

obra escultórica, que había sido expuesta poco antes en el local madrileño de los A.D.L.A.N., y sobre todo, dibujos y bocetos. A disposición de las autoridades republicanas, se traslada a Valencia como profesor de dibujo del Instituto Obrero (36). Nadie podía pensar que, en estas condiciones, Alberto estuviera llamado a crear su obra fundamental y entrar en contacto con figuras míticas del arte contemporáneo internacional. El Pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París de 1937 fue el desencadenante inesperado de un trabajo genial levantado en medio del caos y la violencia de una España en guerra.

NOTAS.

1. Vid. AGAP. "Manifiesto dirigido a la opinión pública y a los poderes oficiales". LA TIERRA. Madrid. 29 de abril de 1931. En general, para la nueva situación véase BRIHUEGA, Jaime. La vanguardia y la República. Madrid, Cátedra, 1982.
2. En especial, entran de lleno en el tema los artículos "¿Arte? ¿política?" (15-VIII-1931); "Fin de la pintura burguesa" (10-XI-1931) y "Un arte proletario. Aclaremos" (25-XI-1931).
3. BRIHUEGA/1982 (op. cit.), p. 15.
4. BRIHUEGA/1982 (op. cit.), p. 46. Y aún más: "Pero más desconcertante aún resulta comprobar que, contra lo que pudiera parecer de antemano, tampoco se producirán variaciones entre el arte oficial que se desarrolla en la República y el de los primeros años del franquismo." (p. 15, nota 9).
5. Vid. "Situación y horizontes de la plástica española. Carta de Nueva Cultura al escultor Alberto". NUEVA CULTURA. Valencia. Junio-julio de 1935, p. 3.
6. Vid. también ROBLES VIZCAINO, M^a Socorro. "Aportaciones sobre Alberto". CUADERNOS DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA. Granada, 1974, p. 221 y 240 (nota 33). El

levantamiento militar de 1936 sorprende a Alberto en El Escorial.

7. La fecha de ingreso en el museo, según los archivos del M.E.A.C., es 6-VII-1933.
8. Vid. el apartado COLABORACIONES TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS en el CATALOGO. Sobre el montaje de "Fuenteovejuna" por La Barraca, vid. BYRD, Suzanne W. La Fuenteovejuna de Federico García Lorca. Madrid, Pliegos, 1984.
9. Este último aparece en el diario anarquista CNT el 7 de febrero de 1933, p. 3.; lo reproduzco íntegramente en el APÉNDICE DOCUMENTAL.
10. Vid. revista "Octubre", Madrid, octubre-noviembre de 1933, p. 25: "Dibujo político de Alberto"; SANCHEZ, Alberto. "Cuatro dibujos políticos de Alberto Sánchez". NUEVA CULTURA. Valencia. Marzo-abril de 1936 (nº 11), p. 6 y ABRIL, Manuel. "Un fenómeno artístico". BLANCO Y NEGRO. Madrid. Mayo de 1936 (nº 2341).
11. El hombre del porvenir se presentó en los locales de los A.D.L.A.N. en Madrid en 1936, según ROBLES VIZCAINO/1974 (op. cit.), p. 226.
12. Vid. ROBLES VIZCAINO/1974 (op. cit.), p. 223.
13. Sobre estas fotografías, vid. GOMEZ CEDILLO, Adolfo. "Alberto Sánchez, casi surrealista. Seis esculturas y veinte dibujos". BOLETIN DE ARTE. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, 1991 (en prensa). El caso más problemático es el número 30 del catálogo, por el atrevido uso que Alberto hace del

alambre y las fibras vegetales o textiles, no presente en su anterior producción.

14. SANCHEZ, Alberto. "El arte como superación personal.
Resumen de una conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid en 1932, extractada en la revista APAA de la F.U.E. de arquitectura y reproducida aquí". CNT. Madrid, 7 de febrero de 1933, p. 3.
15. Ibídem.
16. ABRIL, Manuel. "Alberto y Palencia". BLANCO Y NEGRO. Madrid. Junio de 1931 (nº 2089).
17. ABRIL, Manuel. "El escultor Alberto". BLANCO Y NEGRO. Madrid. Diciembre de 1931 (nº 2117).
18. MATEOS, Francisco. "Esculturas populares de Alberto en el Ateneo". LA TIERRA. Madrid. 10 de diciembre de 1931, p. 2.
19. MORLA LYNCH, Carlos. En España con Federico García Lorca, 1928-1936. Madrid, 1957, p. 431, diciembre de 1934.
20. Josep Renau se responsabiliza de la misiva junto a Francisco Carreño: "La carta de NUEVA CULTURA al escultor Alberto (núm. 2, febrero 1935), la escribimos juntos, en un mano a mano sumamente intenso y laborioso. Quizás nuestra argumentación resulta ahora un tanto ingenua y esquemática. Mas en el contexto de entonces no lo era tanto, y no vacilo en calificar este trabajo de histórico, pues así lo fue para nuestro destinatario principal, Alberto Sánchez y, más entrañadamente, para el entonces joven pintor Antonio Rodríguez Luna como consta, para ambos, en las páginas de la revista." (RENAU, Josep.

Notas al margen de NUEVA CULTURA. Introducción a la edición facsímil de NUEVA CULTURA. Vaduz (Liechtenstein), Topos Verlag AG, 1977, p. xxiii).

21. El pintor Antonio Rodríguez Luna acepta el papel de hijo pródigo y se pone al servicio de los responsables de Nueva Cultura, redactando una nueva carta a Alberto que insiste en ganarle para la causa; vid. RODRIGUEZ LUNA, Antonio. "Carta del pintor R. Luna a Alberto". NUEVA CULTURA. Valencia. Junio-julio de 1935, p. 15.
22. SANCHEZ, Alberto. "Carta del escultor Alberto". NUEVA CULTURA. Valencia. Junio-julio de 1935, p. 13.
23. "Situación y horizontes de la plástica española. Carta de Nueva Cultura al escultor Alberto". NUEVA CULTURA. Valencia. Febrero de 1935, p. 3.
24. "Los artistas y Nueva Cultura". NUEVA CULTURA. Valencia. Junio-julio de 1935, p. 14.
25. SANCHEZ/1933 (op. cit.).
26. Ibídem.
27. SANCHEZ, Alberto. "Palabras de un escultor". ARTE. Madrid. Junio de 1933 (nº 2), pp. 18-19.
28. SANCHEZ/1936 (op. cit.).
29. Sobre las obras de Luna, vid. GARCIA DE CARPI, Lucía. "Antonio Rodríguez Luna: cuatro dibujos de la serie 'Emisarios del pasado'." BOLETIN DE ARTE. Universidad de Málaga, 1984 (nº 4-5), pp. 257-263, y las informaciones de la misma autora sobre el pintor en La pintura surrealista española, 1924-1936. Madrid, Istmo, 1986, pp. 197-204. Sobre las de Miguel Prieto, vid. ALIX TRUEBA,

Josefina. Pabellón español en la Exposición Internacional de París, 1937. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 237.

30. Vid. GOMEZ CEDILLO/1991 (2), op. cit.
31. SANCHEZ/1933 (1), op. cit.
32. Sobre el montaje de "Fuenteovejuna" por la compañía de Lorca y Ugarte, vid. SAENZ DE LA CALZADA, Luis. "La Barraca" Teatro Universitario. Madrid, Revista de Occidente, 1976, pp. 65-75.
33. CARREÑO, Francisco. "Elementos para una plástica teatral española". NUEVA CULTURA. Valencia. Abril de 1937, p. 15.
34. La revista "El mono azul" publica el 27 de agosto de 1936 una nota informativa: "Ha llegado del frente nuestro compañero Alberto. Escultor y pintor nacido del pueblo, es por su origen y por su arte uno de los intelectuales (de) más raigambre popular. Ahora en la vanguardia, luchando por las libertades, Alberto afirma definitivamente su sentido humano." Pese a esta presencia circunstancial en el frente de la sierra, Alberto no participó en combates (según testimonio de su familia). ROBLES VIZCAINO/1974 (2), op. cit., p. 228, informa que "Alberto, al llegar la guerra se incorporó a las Brigadas de Cultura; parece ser que antes estuvo en el frente de la Sierra de Guadarrama, pasando de allí al 5º Regimiento, donde se incorporaría a labores culturales." Pero salvo su firma en el Manifiesto "A los Intelectuales Antifascistas del mundo entero" aparecido en "El mono azul" en el número del 19 de noviembre de 1936, y otro

similar en el número de diciembre de 1937, no hay más huellas de sus actividades propagandísticas: su nombre no aparece en otros manifiestos ni entre los componentes de la Sección de Cultura y Propaganda del 5º Regimiento u otros organismos afines en Madrid (Cfr. ALVAREZ LOPERA, José. La política de Bienes Culturales del Gobierno Republicano durante la Guerra Civil Española. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982).

35. Clara Sancha es hija del pintor José Sancha. Su hermana Soledad se casa con Luis Lacasa en 1939, por lo que este y Alberto se convierten en cuñados.
36. Vid. PEREZ CONTEL, Rafael. Artistas en Valencia 1936-1939. Valencia, Generalitat, 1986, p. 304. El escultor Pérez Contel conoce a Alberto desde 1930 y le sustituye en el Instituto Obrero cuando este marcha a París en 1937.

5. EL PUEBLO ESPAÑOL TIENE UN CAMINO QUE CONDUCE A UNA

ESTRELLA, 1936-1938.

Afortunadamente, en los últimos años una serie de investigadores han conseguido recuperar para la memoria histórica uno de los acontecimientos culturales más interesantes de la Guerra Civil. La participación española en la Exposición Internacional de París en 1937 no solo ofrece interés por las piezas que allí se mostraron, entre las que figuran algunas de las obras maestras del arte del siglo XX (el "Guernica" de Picasso; "La Montserrat" de Julio González; el "Payés catalán en revolución" de Joan Miró), sino también por sus implicaciones ideológicas, la perfecta utilización de una maquinaria propagandística y la novedosa exhibición de una imagen diferente de España (1). El Pabellón fue un éxito. Desde una perspectiva estrictamente histórico-artística me interesa destacar aquí que pese a la relativa variedad de lo expuesto (sangrantes realismos, trabajos de raigambre surreal y el envoltorio racionalista y corbuseriano que representa el propio edificio), parece que por primera vez podemos hablar de una decidida alianza entre el poder republicano y las fuerzas de vanguardia. La colaboración entre intelectuales, artistas y autoridades, no mucho antes paralizada por trifulcas ideológicas, da sus frutos por fin.

Alberto en París.

La participación de Alberto se encuadra en este panorama de movilización y acuerdo general. No es desencadenada exclusivamente por sus vínculos casi familiares (en 1939 se convertirían en cuñados) con Luis Lacasa, arquitecto, junto a Josep Lluís Sert, del Pabellón. Cuando Alberto abandona Madrid y marcha a Valencia, lo hace al servicio del gobierno de la República; su nombre aparece entre los miembros del Consejo de Colaboración de la revista "Hora de España", financiada por el Ministerio de Propaganda, junto a los de Machado, Alberti, León Felipe, Moreno Villa, Angel Ferrant, Bergamín, Navarro Tomás, Montesinos, Rodolfo Halfter, Dámaso Alonso, Lacasa y José Gaos. Este último será el Comisario español en la exposición parisina (2). Entre los redactores de esta misma revista se encuentra Manuel Altolaguirre, que en colaboración con el ya citado José Bergamín estrenará la obra "El Triunfo de las Germanías" en el Teatro Principal de Valencia en 1937, con decorados de Alberto (3). De su trabajo en esta obra se hará eco la revista "Nueva Cultura", y de manera elogiosa (4). Si recordamos las discrepancias de Alberto con esta publicación, expuestas en el capítulo anterior, puede resultar extraño encontrar ahora una actitud tan abierta, pero la coyuntura, indudablemente, había cambiado. De hecho, la relación entre Alberto y Josep Renau, a quién las autoridades habían nombrado Director General de Bellas Artes en septiembre del 36 (5), y que como hemos visto era responsable de la "Carta al escultor Alberto" de "Nueva Cultura", está también

en la base del requerimiento en París. Las diferencias intelectuales no habían impedido un acercamiento entre los dos artistas, y la personalidad de Alberto consiguió seducir poderosamente al valenciano, tal como él mismo deja traslucir en alguno de sus escritos (6).

En conjunto, pues, podemos afirmar que si bien Luis Lacasa convenció a Alberto para trasladarse a la capital francesa (7), José Gaos debió estar informado de dicho requerimiento, así como de la orden que Josep Renau, encargado de seleccionar el material para la exposición, dio a Roberto Fernández Balbuena para que buscara trabajos de Alberto en Madrid y los enviase a Valencia, y de allí a París. Desgraciadamente, se llegó tarde:

"De Alberto no ha sido posible recoger nada: ayer estuvieron de nuevo Ferrant y Mallo y aquella casa estaba inaccesible." (8)

De haberse llegado a tiempo, además de salvarse una serie de obras fundamentales, la participación de Alberto en el Pabellón habría sido, cuantitativamente, equiparable a la de Picasso, pues ambos iban a presentar en principio una obra emblemática (el "Guernica" y El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella) y un conjunto de trabajos complementarios (las cinco esculturas de Picasso y sus grabados "Sueño y mentira de Franco", y las esculturas solicitadas por Renau a Balbuena en lo que respecta a Alberto).

No creo que esta predilección por Alberto sea una casualidad. La inaudita oportunidad que se le brinda responde a la adecuación entre su trayectoria personal y la imagen que José Gaos y las autoridades querían crear en torno al Pabellón:

"Esta Exposición, a la que concurre el Gobierno de España en momentos decisivos, debe ser prueba de su pujanza en todos los órdenes y la comprobación más evidente de que cuenta con todos los elementos más valiosos de la intelectualidad, la ciencia y el arte. El carácter que debe tener la Sección Española de la Exposición debe alejar toda idea de representar una provocación para cualquier Gobierno que esté representado en París, con su respectivo Pabellón, pero puede y debe representar el momento presente y el esfuerzo maravilloso del pueblo español por defender su independencia y la causa de la paz en el mundo. En consecuencia, toda alusión a un Gobierno extranjero es de esperar sea eliminada, por ser ésta una norma establecida con anterioridad por convenios internacionales y por no ser indispensables estas alusiones y símbolos para la creación de obras revolucionarias de gran fuerza y gran calidad artística y plástica." (9)

Evitar enfrentamientos en una exposición en la que los pabellones alemán y soviético exhibían a las claras todo su potencial agresivo, uno frente al otro; representar el esfuerzo español por defender su independencia y la causa de

la paz en una Europa que se armaba hasta los dientes... Pese a la coherencia del resultado final, el comisariado español no pudo evitar que el hiriente realismo de la mayor parte de las obras españolas expuestas identificara esos principios de respeto y paz con la denuncia de los horrores del fascismo y un desgarrado grito revolucionario. Ciertamente es que entre los paneles informativos del Pabellón figuraban algunos mensajes tranquilizadores ("NOTRE ETAT N'EST PAS UN ETAT SOCIALISTE. CE QUI A ÉTÉ FAIT C'EST DE DEBARRASSER L'ESPAGNE DES PARASITES ET DES EXPLOITEURS. LA PETITE PROPRIÉTÉ ET LES PETITS PROPRIÉTAIRES SONT POUR NOUS SACRÉS. Vicente Uribe. Ministre de l'agriculture.") (10), pero para cualquiera que contemplara "El payes catalán en revolución" de Miró o muchas otras de las obras expuestas, mantener una burguesa confianza debía ser muy difícil. En cambio, el tótem de Alberto se adecuaba perfectamente a las pretensiones de la organización, tanto por sus caracteres intrínsecos como por la relación con las restantes piezas y la escenografía general del Pabellón. Sin hacer propaganda, la escultura de Alberto sirvió de reclamo para uno de los mayores actos propagandísticos de la contienda española; provocaba el acercamiento de los visitantes, que acto seguido eran seducidos por los paneles informativos, alertados de una crítica situación por los fotomontajes de Renau y abofeteados por el "Payes" de Miró, la "Montserrat" de González y el "Guernica".

Un nuevo tótem con precedentes.

El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella (ils. 88-89) es una continuación directa de las últimas experiencias escultóricas de Alberto, allá por 1932; nada tiene que ver con las concesiones propagandísticas de los "Dibujos políticos" aparecidos en "Nueva Cultura", y por tanto tampoco tiene que ver con buena parte de las obras presentadas en el pabellón, de orientación similar a esos dibujos. Tampoco se recrea en la visión detallista y atormentada de otros dibujos de los años treinta comentados en el capítulo anterior. Alberto-escultor es en esta ocasión más fiel a sí mismo que nunca. Como en la idea inicial que Luis Lacasa pensaba desarrollar para la arquitectura del Pabellón (11), Alberto quiere conciliar de nuevo en esta pieza los particularismos "locales", la identidad irreconciliable, con una personal utopía de integración social. Pero quizá sea mejor que echemos un detenido vistazo a la pieza antes de sacar conclusiones.

Ya se ha afirmado en otro lugar, partiendo de las declaraciones de Clara Sancha, que el germen de El pueblo español... se encuentra en un dibujo del propio Alberto que varios años antes había publicado la revista "Blanco y Negro" (12). Aunque no se trate propiamente de un proyecto escultórico, en este dibujo, del que ya he hablado en el capítulo 3, aparecen cuatro formas verticales en contraste con una figura más pequeña (y un fragmento de otra cortada por el margen izquierdo) que puede identificarse como una figura antropomórfica, con tímidas extremidades y cabeza. Tanto las



88. Alberto: "El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella" (1937).



89. Alberto. "El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella" (1937).

formas grandes como las pequeñas están relacionadas directamente con las esculturas de esos años y constituyen una prueba de las implicaciones monumentales y totémicas de la producción tridimensional de Alberto; sin duda alguna también pueden considerarse antecedentes de la escultura parisina, un vigoroso tótem de 12 metros y medio de altura. Al igual que esas formas verticales del dibujo, está horadado y rasgado en toda su superficie, y de manera similar está coronado por un símbolo o remate, identificable en este caso con una estrella.

De todos modos, no es necesario buscar los orígenes de El pueblo español... sólo en esta imagen. Otro dibujo ya comentado en el capítulo 4 (CAT. D.49) presenta en la parte superior, en un segundo plano, dos formas alargadas horizontales; de las dos, la mayor, más a la izquierda (il. 90), tiene adherido en un extremo un apéndice estrellado. Esta forma tumbada e inerte ante el trágico espectáculo que se ofrece en primer plano es también un precedente del "camino" levantado en París: Alberto, como sabemos, "no hacía más que levantar esas formas de la tierra" (13).

Casi todos los recursos que Alberto utiliza en París ya están presentes en su producción anterior. Desde el punto de vista formal, las pátinas que recubrían la estructura en cemento -realizada en el taller de un escultor francés, Biberstein (14) a partir de una maqueta en yeso de Alberto (CAT. 32)- tienen claros antecedentes en numerosas obras desde 1927. El tratamiento con tonalidades ocres o rojizas, deducido por declaraciones de testigos supervivientes (15), coincide con la poética del color-materia que habían defendido años



90. Alberto: Detalle del dibujo CAT. D.49, ampliado y en posición vertical.

atrás Alberto y Palencia, con reflejo en sus respectivas producciones. En relación con este tema, hay varios aspectos que me interesa destacar aquí, aun con el riesgo de caer en la historia del arte-ficción, ya que hoy nos vemos obligados a trabajar con fotografías en blanco y negro y con un puñado de declaraciones y comentarios. En primer lugar, observando con detenimiento las fotografías, encontramos un contraste acentuado entre el cuerpo principal del tótem y sus dos remates finales, pájaro y estrella, más oscuros; también resulta evidente el contraste entre la superficie de ese cuerpo principal y las incisiones longitudinales, blancas, que la recorren. Tanto en los ejemplos conservados como en las fotografías de esculturas perdidas, las pátinas parecen ser más uniformes, menos contrastadas. Alberto ha conseguido aquí una mayor potencia expresiva a través de la oposición blanco-rojo/ocre, e incluso estos contrastes podrían tener connotaciones simbólicas de mayor alcance: la superficie rojiza -una España sangrante, una España socialista- frente a la refulgente blancura de la incisión-camino fundamental, que conduce a la estrella. Se trata solo de una sugerencia interpretativa (las pruebas no dan para más). Otras declaraciones nos llevan en una dirección distinta, aunque puede que no excluyente. Alcaén Sánchez nos ha narrado un episodio en la creación del tótem parisino que al parecer fue referido por su padre en alguna ocasión. Según Alberto, cuando la estructura de cemento estuvo colocada en su ubicación final, comenzó su trabajo de coloración e incisión, subido en un andamio y directamente sobre la pieza. Al parecer, Pablo

Picasso comentó a nuestro escultor que no estaba conforme con este trabajo superficial, que Alberto realizaba empapando la estructura, recubierta con una capa de silicona blanca, con trapos mojados en tintes negros, y raspando las vetas blancas sobre la superficie oscurecida. Alberto respondió que debía esperar al resultado final, y comentó a Picasso que él quería conseguir una impresión similar a la de una "garrota de gitano", es decir, una caña o palo quemado y decorado con incisiones. Picasso quedó finalmente muy complacido con la obra acabada (16). La historia, con las necesarias reservas por tratarse de un testimonio indirecto, es de todas maneras muy explicativa de los fundamentos de la poética de Alberto y de su método de trabajo, y coincide plenamente con lo que hemos defendido en capítulos precedentes. Además, esta sugerencia de la decoración incisa sobre madera quemada ya ha aparecido antes (1931) en otro comentario de Francisco Mateos a las obras de Alberto, relacionando su uso con la poética picassiana:

"Hay en Picasso unas formas escultóricas a base de esencias populares españolas que es lo que ahora repite este escultor. El pito de barro blanco, el botijo labrado, las cachas de navajas con arabescos a fuego, los cuernos estriados con que los pastores beben el vino, con estos materiales, hace Alberto, al igual que Pablo Picasso, sus combinaciones de formas." (17)

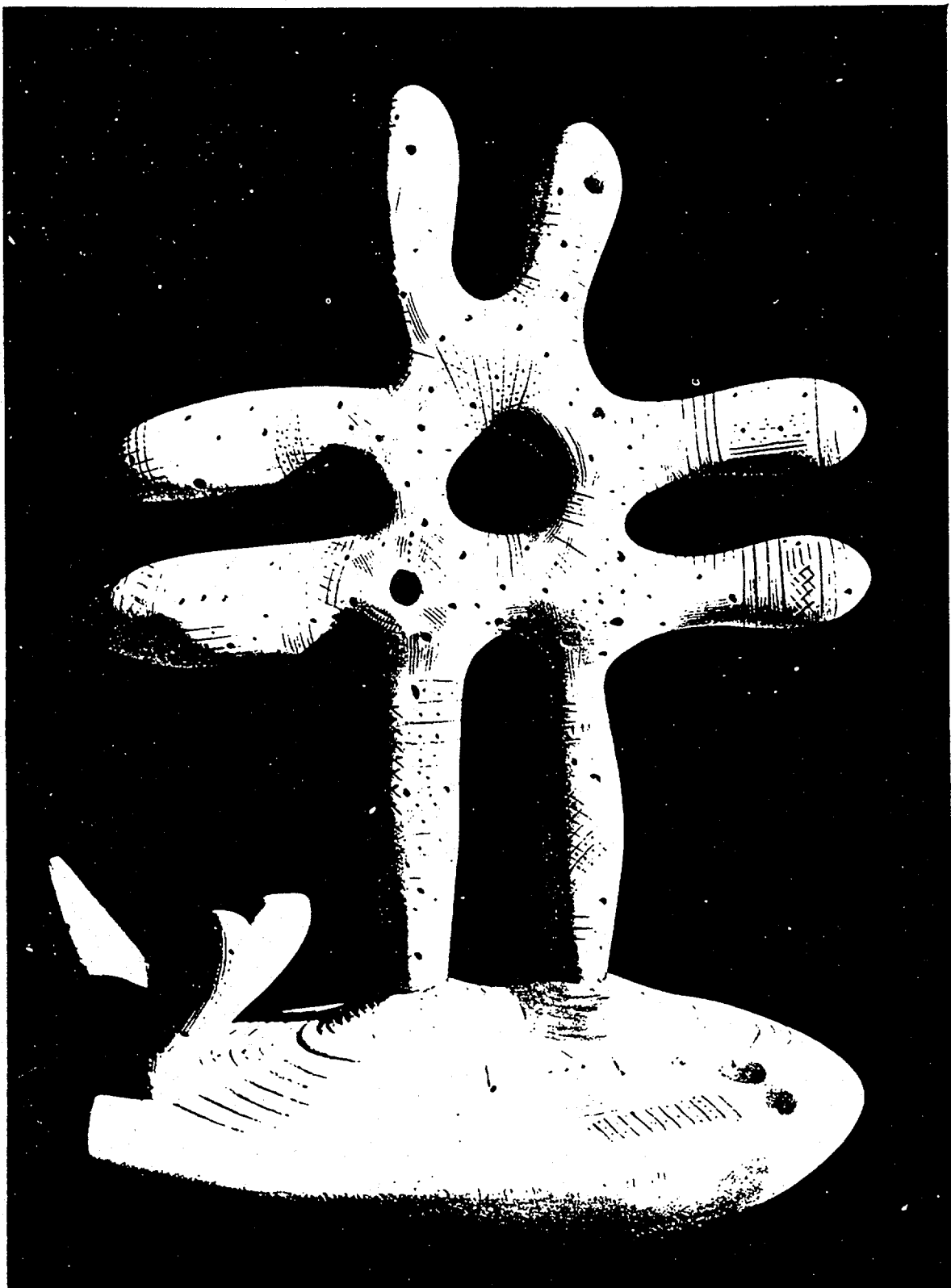
Una imagen múltiple.

Desde el punto de vista iconográfico, El pueblo español... ha sido interpretado de muy diversas maneras. Al tratarse de una obra muy sintética y abstracta, las posibles connotaciones y su identificación inmediata han estado y están abiertas a varias lecturas. Frecuentemente se la ha identificado con una forma vegetal, más específicamente con un cactus, por su verticalidad, su volumen orgánico y sinuoso y el tratamiento superficial veteado y rugoso (18). En mi opinión, es preferible relacionar esta imagen con otros trabajos anteriores y sacar conclusiones en un contexto general; el resultado es perfectamente satisfactorio, aunque no impide establecer nuevas orientaciones interpretativas (no hay que olvidar que el tótem se realiza en un contexto muy diferente al de las obras españolas).

Josep Renau ha comentado que en una ocasión Alberto le dijo que El pueblo español... trataba de plasmar "una lontananza castellana, pero puesta de pie" (19). Este comentario concuerda con la definición general que Alberto hace de su trabajo escultórico como "levantamiento de formas de la tierra", que ya he citado anteriormente (20). La elevación de la horizontalidad del paisaje castellano cuenta con dos antecedentes especialmente claros en la producción anterior. La escultura Signo de mujer rural en un camino, lloviendo (CAT. 22) es una forma vertical recorrida por incisiones que recuerdan la continuidad lineal de un camino mojado, horadado por las huellas del paso de carros y caminantes (por ejemplo). Tanto en esta escultura como en la

de París nos encontramos con la referencia nominal al camino, aunque el objeto de la representación no sea un paisaje al uso, por supuesto, sino una compleja imagen múltiple que concilia la figura humana y el paisaje terrestre (en el primer caso), más compleja aún en El pueblo español..., donde no hay un referente antropomórfico en el título y han aparecido nuevos elementos simbólicos. El otro precedente de especial interés es Escultura de horizonte. Signo del viento (il. 91); esta pieza es a la vez punto de mira, meta y fin del camino (el horizonte al que nos dirigimos, como su nombre indica), y una estrella de ocho puntas, como indica su forma. Casi me atrevería a afirmar que Escultura de horizonte y El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella son dos versiones de una misma obra; ambas son paisajes levantados, ambas describen un horizonte/camino a seguir, ambas se resumen/concluyen en la estrella, símbolo natural -conteniendo en sí mismas una constelación de pequeños astros, estelas de luz y agujeros negros (las incisiones y rayaduras de superficie)- y símbolo individual y social (incluso político) de lo inalcanzable y deseado.

Hacer una lectura exclusivamente política de la estrella de El pueblo español... no me parece erróneo, pero sí simplificador. Elementos simbólicos "izquierdistas" (banderas, hoces) han aparecido en varias obras de Alberto, sobre todo en su obra moscovita, pero nunca con un carácter exclusivista y unívoco (21). La estrella del tótem, por otra parte, es una estrella muy personal, tiene seis puntas y está horadada por un vacío central; no sabemos si estaba pintada de rojo, lo que

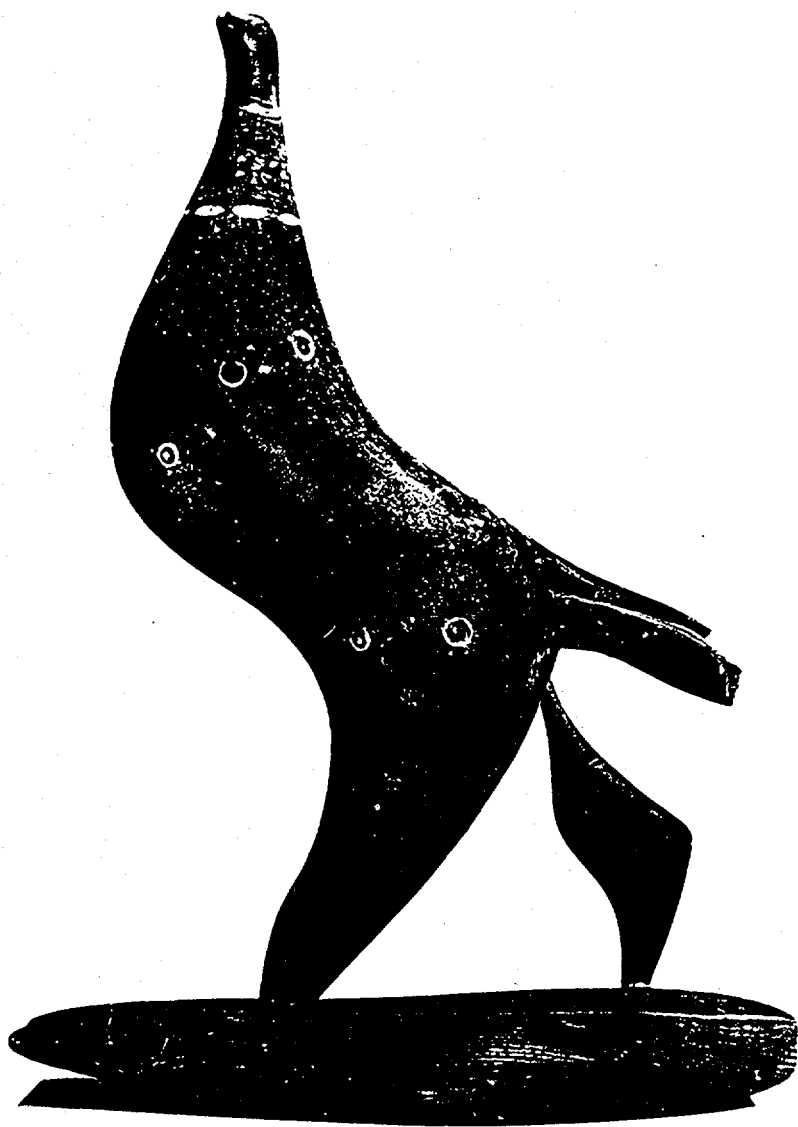


Alberto: Escultura de horizonte.

91. Alberto: "Escultura de horizonte. Signo del viento"
(1930/32).

hubiera sido más esclarecedor. Como cuando Alberto se sirve de la hoz, no debemos olvidar que antes de ser símbolo político ese instrumento es un símbolo campesino e incluso, en términos más generales, un símbolo del trabajo humano. El significado de la estrella, como el de la escultura en general, debe encuadrarse en este ámbito abierto y plural.

Dos elementos más merecen un comentario. El primero es el pájaro, un motivo habitual en los trabajos de Alberto. El pájaro que aparece en las fotografías del tótem de París, descansando sobre una protuberancia de la estructura principal, es muy similar al que posteriormente aparecerá en una de las más logradas obras rusas, la Perdiz del Cáucaso (il. 92). Aunque identificado con una "paloma mensajera de la paz" (22), no creo que sea necesario ser tan precisos. Los pájaros fueron siempre un signo de libertad en la obra de Alberto, y más los pájaros del campo que las bien cebadas palomas amaestradas. El pájaro es un intermediario entre la tierra y la estrella, el pájaro vuela, y su vuelo fascina al hombre apegado a la materialidad dura y palpable de la tierra. Es guardián y aliado del hombre en el camino hacia la estrella. A la vez, el pájaro descansa en la estructura principal, que es, en cierto sentido, su "refugio". Alberto había construido años antes un fabuloso "refugio para pájaros": el Monumento a los pájaros (CAT. 25). Pero más que a este monumento, la disposición del pájaro en El pueblo español... recuerda la de otra estructura totémica de Alberto, la Maternidad (CAT. 16), en la que también un niño encuentra refugio y reposo. En este sentido, también El pueblo



92. Alberto: "Perdiz del Caucazo" (1956/58).

español... puede identificarse con una ondulante imagen antropomórfica femenina, más concretamente con una maternidad.

Otro motivo interesante y además novedoso, es el elemento que sustenta la figura vertical, la base del tótem. En la producción anterior de Alberto, desde sus primeras esculturas, se ha ido produciendo una evolución en el tratamiento del pedestal. Las primeras obras presentaban una relativa disolución del pedestal: la figura se "adueña" de este, quiere poner los pies en la tierra y romper la barrera representativa. En un segundo momento se observa una desaparición casi total de la base, que se convierte en un mero soporte plano al que se adhiere la forma vertical para mantener su equilibrio. Finalmente, en las obras maduras aparecen "mesetas", pequeños montículos de inspiración geológica que Alberto llamaba "piezas de tierra" (23), en los que se demuestra el deseo de integración paisajística y la identidad totémica de las piezas. Pues bien, en El pueblo español... la estructura vertical descansa sobre un potente pedestal que a la vista de la evolución señalada nos resulta extraño, una sección de cilindro en piedra o cemento. De nuevo una información indirecta nos aclara la cuestión:

"A la entrada, sobre una auténtica rueda de molino, tallada en granito segoviano, se erguía airosa una atrevida escultura de gran altura, 12,5 metros, titulada "España en busca de su destino" que intrigaba enormemente a los visitantes." (24)

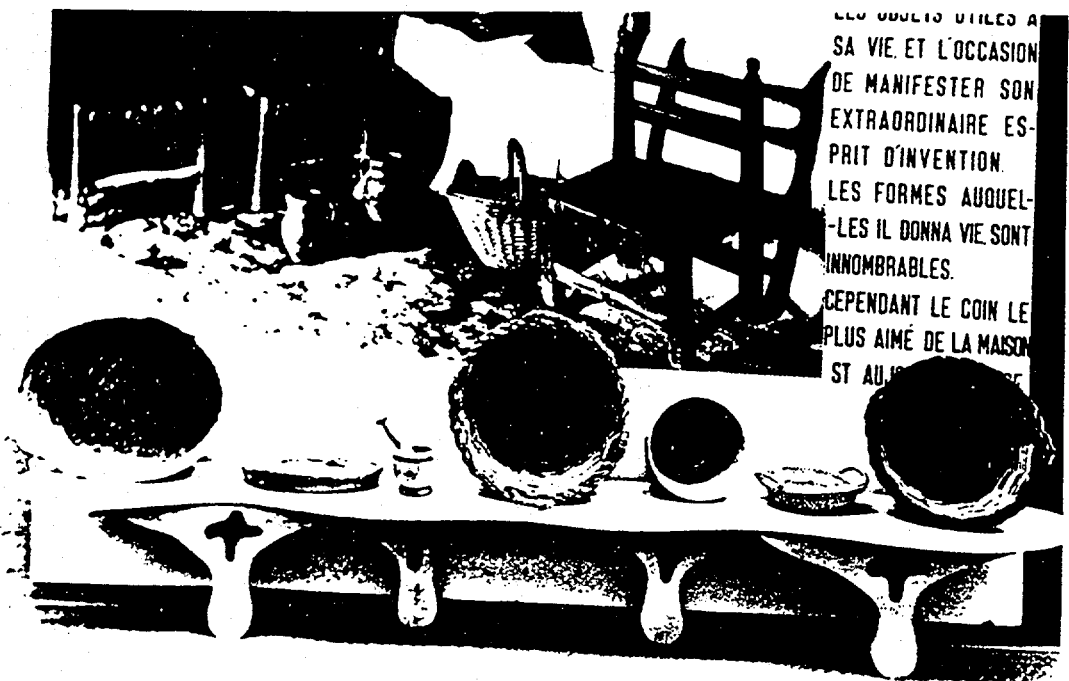
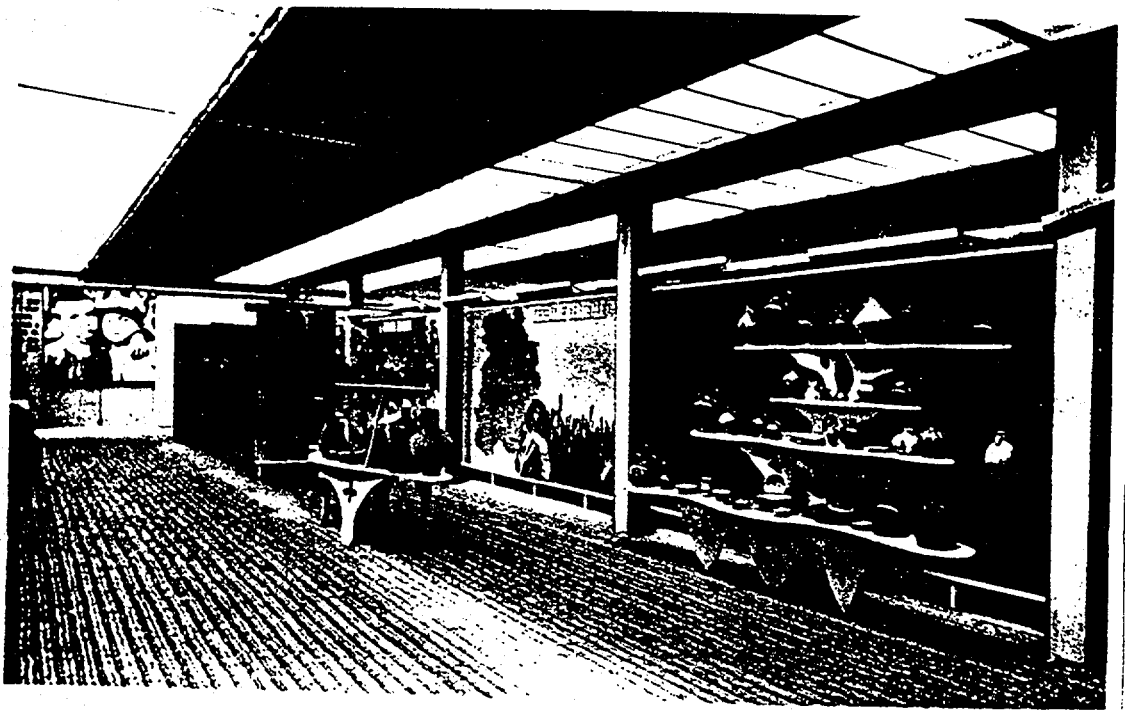
Errores de titulación al margen, parece ser que la estructura orgánica de El pueblo español... tiene su arranque en una rueda de molino, símbolo del trabajo campesino. El pedestal se ha transformado ahora en parte integrante del mensaje escultórico, organizado en una estructura tripartita: sobre la tierra, el trabajo del hombre (a); de este trabajo fluye una energía ascensional, autoafirmativa, concretada en un camino (b) hacia la realización luminosa de la estrella (c).

Un camino levantado, una forma vegetal, una "garrota gitana", un refugio para pájaros, una maternidad... la obra de Alberto en el Pabellón es sin duda una obra polisémica, como lo es toda gran obra de arte. Pero su polisemia es, por así decirlo, intrínseca: no es que la obra tenga muchos significados posibles, sino que solo cobra sentido si se asumen los múltiples significados a la vez, si se acepta una compleja y constante mutación de identidades. "Lo real" no es resultado de un enfrentamiento bipolar, sino fruto de una interrelación multidireccional. Esta interrelación sobrepasa el marco de la propia obra, sus límites formales: es por eso por lo que el tótem "dialoga" con su entorno: con las otras obras del pabellón y con el propio edificio, al que sirve de torre y mástil.

Y lo sorprendente en este caso es que esta pluralidad se consigue con recursos expresivos mínimos, sin el dominio de técnicas o el aparato intelectual que podemos encontrar en otras obras maestras allí presentadas. El secreto de El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella se

encuentra en la utilización de técnicas y motivos "primigenios", cuyas raíces se encuentran en los albores de la actividad artística humana: la elevación de un monolito (autoafirmación del hombre frente a la tierra); las materias y colores de los procesos naturales (ocres y tierras, rojo de sangre, negro de humo, blanco calcáreo), los fundamentos de un paisaje ancestral (pájaros, árboles, senderos, estrellas). En pleno siglo XX este retorno a las fuentes primitivas es un modo de reivindicar una nueva (pero antigua) relación del hombre con la naturaleza, una integración del trabajo humano en la dialéctica natural, donde se hace palpable la fértil contraposición entre la inmanencia de todo lo real, la materialidad de las cosas (organicidad, sangre, barro) y el vacío, la ausencia, el deseo sin contenido (una estrella agujereada en su centro).

Para Alberto, la experiencia parisina fue el punto culminante de su trayectoria profesional, y casi me atrevería a decir que también de su vida. Se tomó el Pabellón muy en serio, hasta tal punto que en todo momento estuvo disponible para ayudar en los trabajos de montaje y diseño interior. Fue responsable directo del diseño de las estanterías de la Sección de Artes Populares (25) y de la disposición y selección de las piezas (il. 93). Recibió por su participación (según informa Josefina Alix a partir de los documentos presupuestarios del Pabellón) (26) un total de 7.000 francos en tres meses, cantidad ridícula que casi no le permitía pagarse la estancia; pero poco preocupaba a Alberto el dinero cuando se le había ofrecido la posibilidad de entrar en



93. Exposición Internacional de París, 1937. Pabellón español, sección de Artes Populares. Vista de las estanterías diseñadas por Alberto.

contacto con admiradas figuras del arte internacional y de visitar museos repletos de obras que descubrir. Conoce a Miró, Calder, Oscar Domínguez; asiste a la tertulia de Louis Aragon en el café "Le Select", en compañía de Paul Eluard, Tristan Tzara, Sert, Lacasa... (27) y, sobre todo, entabla amistad con Picasso, de quien obtendrá un generoso reconocimiento.

Todo acabó en el mes de septiembre de 1937. Alberto volvió entonces a Valencia, antes de la clausura de la Exposición el 25 de noviembre. Del destino de la escultura no se sabe gran cosa; según Josep Lluís Sert, fue desmontada en varias piezas y enviada a Valencia por mar (28). Se pierde aquí la pista, y aunque pudiera parecer una pérdida irreparable, todos nos sorprendimos cuando, 50 años después del acontecimiento, se recuperó la maqueta en yeso de la escultura, olvidada y maltratada en los sótanos del Palacio de Montjuic de Barcelona (29). ¿Podrá recuperarse la obra final, escondida en algún oscuro sótano institucional de Barcelona o Valencia?

La pista de Alberto no se pierde, pero desgraciadamente se diluye durante el resto de su vida, y su genio nunca brillará igual. Tras su regreso a Valencia inicia el camino del destierro; primero se traslada a Barcelona, y en octubre de 1938 cruza la frontera, atraviesa Francia, y en Le Havre emprende por mar un viaje con billete de ida a Leningrado y Moscú (30). Es algo más que un viaje, es la quiebra de un proyecto vital, el fracaso de una de las principales tentativas renovadoras en el arte español del siglo XX.

NOTAS.

1. Vid. los trabajos sobre el pabellón de Fernando MARTIN MARTIN (El Pabellón Español en la Exposición Universal de París en 1937. Sevilla, Universidad, 1982); Catherine B. FREEDBERG (The Spanish Pavillon at the Paris World's Fair of 1937. New York, 1986, y Josefina ALIX TRUEBA (Pabellón español en la Exposición Internacional de París, 1937. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987), fundamentalmente.
2. Vid. ALIX/1987 (op. cit.), p. 26.
3. Un comentario al respecto aparece en la revista HORA DE ESPAÑA ("Teatro". Febrero de 1937, nº 2, p. 60).
4. Vid. CARREÑO, Francisco. "Elementos para una plástica teatral española". NUEVA CULTURA. Valencia. Abril de 1937, p. 15.
5. ALIX/1987 (op. cit.), p. 28.
6. Vid. RENAÚ, Josep. Arte en peligro, 1936-1939. Valencia, 1980, sobre todo la p. 159.
7. Según declaraciones de Alcaén Sánchez, Lacasa prácticamente "metió" a Alberto en el tren de París, ante la timidez del escultor.
8. ALIX/1987 (op. cit.), p. 52.
9. Cit. en ALIX/1987 (op. cit.), p. 30.

10. En un panel informativo dentro del Pabellón; reproducción fotográfica en ALIX/1987 (op. cit.), p. 150.
11. Luis LACASA (Escritos, 1921-1931. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1976, p. 95) expone su idea inicial: "Sin darme cuenta entonces, al hacer los primeros croquis, salí en defensa de la arquitectura orgánica con ladrillo y piedra, a la española. Pero desistí de ello dada la rapidez con que había que construir y la consideración de que lo que era fácil de hacer en Toledo no lo era tanto en París, con obreros franceses".
12. Vid. ABRIL, Manuel. "Alberto y Palencia". BLANCO Y NEGRO. Madrid. Junio de 1931. Josefina Alix (ALIX/1987, op. cit., p. 89) lo reproduce y lo menciona como fuente de la escultura.
13. Vid. GOMEZ CEDILLO, Adolfo. "Alberto Sánchez: un dibujo inédito y extracto de una conferencia". ANUARIO DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORIA DEL ARTE. Madrid, Universidad Autónoma, 1991, pp. 156-159.
14. Vid. FREEDBERG/1986 (op. cit.), p. 351 (nota 65).
15. José Gaos, el comisario de la muestra, lo describe así:
"El autor ha titulado esta escultura: "España tiene un camino y al final su estrella". Este camino vertical, a medias estilización del eterno femenino con su serpiente y todo en torno, a medias estilización de formas vegetales de país cálido, un gran cactus rojizo y blanco, es uno de los elementos más logrados del pabellón y de los que han tenido un éxito más sólido." (Cit. en ALIX/1987, op. cit., p.90).

16. Testimonio oral de Alcaén Sánchez (entrevista del 8 de marzo de 1989). Coincide parcialmente con otro testimonio recogido por C. Freedberg (Vid. FREEDBERG/1986, op. cit., p. 291-292): el arquitecto J. Ll. Sert recuerda que la estructura "was painted in oil by Alberto himself and that a gelatin coating was later applied in order to protect it from the elements."
17. MATEOS, Francisco. "Esculturas populares de Alberto en el Ateneo". LA TIERRA. Madrid. 10 de diciembre de 1931, p. 2.
18. Josefina Alix (ALIX/1987, op. cit., p. 89) habla incluso de unas inexistentes "espinas": "No es España, y mucho menos Castilla, una tierra de cactus pero podemos encontrar aquí un simbolismo que hace alusión a la plenitud de vida que encierra este vegetal, aparentemente seco, pero lleno de agua en su interior; aparentemente inerme, por su obligada quietud, pero lleno de espinas que le sirven de defensa y ataque ante las agresiones (...)."
19. RENAÚ/1980 (op. cit.), p. 22.
20. SANCHEZ, Alberto. Palabras de un escultor. Valencia, Fernando Torres, 1975, p. 46.
21. Es una lástima que no se conserve ninguna pista de la escultura titulada La Internacional (CAT.I), presentada en las exposiciones de 1930 en el Ateneo de Madrid y de 1936 en los locales de los A.D.L.A.N.; no obstante, este título es un ejemplo aislado en el conjunto de su producción.

22. ALIX/1987 (op. cit.), p. 89.
23. Vid. SANCHEZ/1975, op. cit., p. 46. Una de estas "piezas de tierra" se ha localizado recientemente, sin la estructura que sustentaba, en la antigua buhardilla del escultor en la Calle Mira el Sol, nº 3.
24. VAAMONDE, José Lino. Salvamento y protección del tesoro artístico español durante la guerra, 1936-1939. Caracas, 1973, p. 158; Fernando MARTIN MARTIN/1982, op. cit., p. 72, lo comenta por primera vez.
25. Vid. ALIX/1987 (op. cit.), p. 90. y MARTIN MARTIN/1982 (op. cit.), p. 169.
26. ALIX/1987, op. cit., p. 90, nota 203. La escultura costó, según la misma fuente, 28.614 francos (vid. también ALIX/1987, Apéndice Documental, pp. 272-273); FREEDBERG/1986 (op. cit.), Appendix III, p. 769, reproduce documentos presupuestarios según los cuales se pagó por la ampliación de la escultura y su recubrimiento "a la jelatina (sic)" un total de 28.750 francos.
27. Vid. RENAU/1980 (op. cit.), p. 24.
28. Comentario de Sert recogido en ALIX/1987 (op. cit.), p. 166.
29. La información sobre el rescate de esta pieza y otras muchas que la acompañaban, en ALIX/1987 (op. cit.), pp. 167-168.
30. MARTIN, Peter. Alberto. Budapest, Corvina, 1964, pp. 21-22: "Terminada su misión en París, Alberto regresa a Valencia, donde a la sazón se encontraba el gobierno republicano. Este le envía poco después a Moscú,

encomendándole las clases de dibujo en las escuelas donde recibían instrucción los niños españoles evacuados a la URSS a causa de la guerra civil".

6. ALBERTO Y LA ESCULTURA MODERNA.

La principal pretensión de los capítulos precedentes ha sido romper con una imagen provinciana y superficial y encontrarnos "históricamente" con Alberto Sánchez. Para ello me he servido de un esquema a la vez longitudinal, intentando definir pormenorizadamente el trascurso de los acontecimientos y una evolución creativa plasmada en trabajos en dos y tres dimensiones, y transversal, reflejando el entrecruzamiento de problemáticas contemporáneas como el papel de la imagen popular, el universo simbólico del surrealismo o el debate sobre el compromiso político del artista. Creo que ahora podemos afirmar que cuando Alberto sale de España en 1938 deja tras de sí una obra madura, compleja e innovadora, plenamente conectada con tendencias nacionales e internacionales, inmersa en el horizonte de preocupaciones y motivos de la vanguardia, y más específicamente, de la vanguardia escultórica. El hecho de que esa obra no haya encontrado, por circunstancias históricas desafortunadas, la proyección que sin duda le correspondía, no debe impedirnos restablecer ahora una adecuada imagen de Alberto en el panorama de esa aventura artística del siglo XX que se ha dado en llamar escultura moderna.

Si bien es cierto, en términos generales, que la obra de Alberto no actúa directamente como catalizador de posteriores desarrollos en la escultura y en el arte nacionales y extranjeros, no es menos cierto, tal como he venido planteando, que su influencia en los medios artísticos españoles de finales de los años veinte y los años treinta es considerable. He intentado definir el desarrollo de un conjunto de experiencias plásticas en torno a Alberto y Benjamín Palencia, y en conexión con el arrollador empuje del surrealismo internacional. En el campo específicamente escultórico, ya he comentado la existencia de dos figuras deudoras de los puntos de vista e inclinaciones del toledano: Francisco Lasso y Eduardo Díaz Yepes. Desgraciadamente, su proyección posterior fue casi nula, mucho menor incluso que la del que con toda justicia puede calificarse como su maestro (1). Pero hay otra figura que sí que ha conseguido una importante proyección internacional y una muy amplia influencia nacional, alguien que reconoce a Alberto como su primer maestro y que en repetidas ocasiones ha luchado por su rehabilitación: me refiero a Jorge de Oteiza; él nos cuenta:

"El escultor Alberto ha sido para mí el modelo de una vocación original, de una vocación profunda de escultor. Es difícil de explicar este tipo raro o singular de vocación, pero es la única forma para mí de acercarme a una verdadera comprensión de Alberto y a la naturaleza de mi entrañable deuda con él, a mi identificación y amoroso reconocimiento.

Fue Alberto mi primera influencia, la verdaderamente

decisiva y permanente para mí. (...)

De los escultores de entonces, los que más le trataban en Madrid fueron Díaz Yepes y Cristino Mallo, quizá lo trató también el escultor Lobo, pero yo no congeniaba con este escultor, ni tampoco con Yepes. No creo que Alberto congeniase tampoco. Sí con Cristino, pero Cristino Mallo ya vivía la escultura con su sentimiento personal, no seguía a Alberto. Mi etapa más cercana a la escultura de Alberto, la inmediata a su influencia, corresponde a una exposición que preparé, creo que en el verano del 33 en Orio, mi pueblo, para San Sebastián, pero que desapareció íntegra sin dejar siquiera la menor constancia gráfica. (...) Eran masas delgadas con muchos espacios libres o vacíos. Las había realizado con mezclas improvisadas con cemento, colas y yeso. Nunca me había atrevido a preguntarle a Alberto como preparaba él estas materias cuyo resultado era prodigioso en todo lo que realizaba." (2)

En efecto, no sólo la primera producción de Oteiza en la década de los treinta, sino todo un conjunto de obras realizadas hasta los primeros años cincuenta comparten preocupaciones formales con la obra española de Alberto: estructuras orgánicas verticales de raigambre figurativa, perforadas por huecos y concavidades, modeladas con pastas originales y cemento (il. 94) (3). Pero no es tan solo un determinado conjunto de motivos formales lo que Oteiza ha sabido aprehender en la escultura del toledano; en cierto



94. J. Oteiza: "Guerreros" (1949).

sentido, la influencia formal de Henry Moore en estas obras, de algunas de sus piezas de los años 30/40 y en especial de sus dibujos de refugiados en el metro londinense durante los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, es aun mayor que la de Alberto; y pese a ello Oteiza ha manifestado insistentemente su distancia respecto al escultor inglés. Es más allá del uso específico de unos recursos iconográficos y formales donde Oteiza cree "encontrarse" con Alberto. Aun cuando su explicación de este encuentro es algo extensa, no me resisto a reproducirla aquí debido a su inédita lucidez:

"Se ha entendido el quehacer así poético de Alberto como surrealismo, yo no lo entiendo así. Entre la imaginación y el sueño, pero entre su imaginación para el razonamiento y para organizar el sueño, pero el sueño informal del mundo. Yo me explico en Alberto así, racionalismo biológico para una geometría visual de partituras de digitables y cantables etimologías formales, de espacial y ética comprensión. Porque para mí este mundo de fascinante belleza de la escultura que identificamos con Alberto es secundario. Ahora, desde entonces que han pasado cuarenta años, me creo con probables razones que a mí me corresponde esforzarme en explicar, como el escultor más cercano a él, me atrevería a afirmar que en solitario, para llamarle maestro. Él despertó y orientó mi conducta de escultor para un comportamiento con la escultura verdaderamente distinto, alejado, distante del comportamiento en uso del artista actual. Hoy reconozco claramente, al lado del escultor

Alberto conocido, un secreto Alberto con el que me siento singularmente identificado. Es como otra forma de sentir, de oficiar, de entenderse y comprometerse el escultor con su escultura. (...)

Me estoy refiriendo a un entendimiento del arte, no con el estilo único y continuo, y hoy generalizado como lenguaje de comunicación, denuncia o testimonio, sino como arte-protección, de fabricación de hombre, arte forzosamente político, antropológicamente útil, conformador social, intermitente, acabante en el hombre y para la vida con los demás, con unos demás como concreta comunidad, la del propio país del escultor, que para Alberto era Castilla, que para mí había de ser el País Vasco, con un compromiso social, socialista, el mismo. El mismo también como conceptualidad y procedimiento con el oficio, para una escultura cuyo sentimiento corporal y simbólico arranca de un particular manual con la materia misma, una materia plástica hacible, moldeable con urgencia servicial y medicinal, de modelos para un amanecer de comprensión y dominio visuales, de protección en libertad personal y en comunidad de hombre.

Este era en Alberto, yo entiendo esto ahora como Estética revolucionaria, su evidente y para mí ejemplar realismo socialista. Esto es difícil de entender hoy, que hoy pueda el escultor pedir esto, pedir tanto, pedir todo, a su escultura. Esto entiendo yo hoy que pedía Alberto, esto he tratado de pedir yo. Esta rara vocación, esta crítica y apremiante voluntad creadora, es la que a

mi juicio corresponde a un totemismo estético que inaugura el artista al final de la prehistoria en Europa como producción social de hombre, de conducta. La naturaleza, antropología estética, de este arte de protección es racional y civil, fenomenológica y metodológicamente no podemos confundirlo con el totemismo de los pueblos primitivos, único tipo de totemismo observado o totemismo irracional y de protección religiosa fundado en poderes míticos de guardianes antepasados. Contrariamente, totemismo estético es elaboración racional de imaginación cultural, espacial y simbólica, y es en los resultados de este tipo de creatividad que nos parece encontrarnos con una especie lúdica y triunfal de humor, de un humor que es desalienación lograda con dominio de la naturaleza, distanciamiento. Es un humor que yo encuentro en la obra de Alberto y que podemos advertirlo en los finales del artista victorioso en la Prehistoria nuestra occidental. Humor como estado de gracia y de libertad, de dialéctica confianza con las fuerzas misteriosas pero ya nada oscuras, nada oscuras ni hostiles de la Naturaleza." (4)

Oteiza es perfectamente consciente del horizonte crítico ante el cual nos sitúa el universo creativo albertiano: un lugar más allá del lenguaje, más allá de lo que se nos cuenta; un lugar "de espacial y ética comprensión". Un arte comprometido por encima de los compromisos nominales. Esta exigencia utópica que el mismo Alberto nos explicaba ya en

1933, en su texto "El arte como superación personal", encuentra también en Oteiza el mismo conjunto de dificultades y en ambos provoca una renuncia y una derrota. Como Alberto, Oteiza abandona la creación tridimensional, aunque el artista vasco interprete su abandono como la conclusión de un proyecto experimental y el fin de una tentativa histórica (el arte contemporáneo) (5), mientras que Alberto parece considerar su situación como un "alejamiento" en espera de tiempos mejores. Los lazos entre ambos creadores son en verdad consistentes.

Pero hay otros aspectos en la lectura de Alberto por Oteiza que no son tan convincentes, o mejor dicho, hay toda una vertiente del trabajo del toledano que Oteiza no quiere comentar. Naturalmente, la lectura de Oteiza se produce en un contexto histórico particular y responde a intereses parciales (aunque por supuesto perfectamente lícitos). Solo un examen atento de todas las vertientes de una producción y un entorno histórico puede permitirnos obtener una imagen más completa del escultor. Mi interpretación de la obra de Alberto ha pretendido ser hasta el momento "problematizadora", en la medida en que he intentado respetar al máximo ciertas inadecuaciones, datos contradictorios, percepciones molestas a la hora de definir una imagen nítida y unívoca. Quizá esto resulte en principio poco pedagógico, y los lectores estén esperando una conclusión más precisa, una imagen más parecida a la que Oteiza expone sintéticamente, pero he creído necesario ahondar en la complejidad de Alberto antes de definir un marco sistemático de interpretación.

Efectivamente, y estoy con Oteiza, Neruda, Bozal y algunos otros comentaristas de la obra de Alberto, existe un poderoso ámbito crítico, un ámbito de compromiso social y político, de proyección utópica, sin el cual no es comprensible su trabajo. En circunstancias extremas, esta exigencia crítica se convierte en complicación insuperable, y la creación se ve frustrada. Muchos de los elementos que "complican" el trabajo de Alberto proceden, como hemos visto, del cúmulo de circunstancias históricas negativas que le tocó vivir. Pero en su esencia estas circunstancias negativas son parte del juego de difíciles equilibrios de la creación artística del siglo veinte en su conjunto: la autonomía del arte es la otra cara de la desaparición de su función estructural en la nueva sociedad, el descubrimiento de la individualidad trae consigo la autoexclusión y la ruptura de alianzas, la libertad creativa se paga con la marginación económica, la ruptura de los lazos con la tradición imposibilita un encuentro en el lenguaje. Los elementos negativos lo son en sí, pero también constituyen un punto de partida para la creación, un enemigo que hay que vencer; las tácticas desarrolladas para la lucha provocan un cambio en la propia identidad del hecho artístico, gestan nuevas obras de arte, instauran un nuevo concepto en los géneros y las actividades plásticas. Tal como apunté en la introducción de este trabajo, a veces llego a pensar que las circunstancias negativas no lo son tanto, que no eran imprevistos que hubiera que eludir, sino parte esencial de una actitud creativa, puntos de partida. Muchas de las obras de Alberto han sido

destruidas, pero ¿por qué las construía voluntariamente tan frágiles?; ¿Por qué sus renunciadas constantes cuando existían otras posibilidades? ¿Por qué, finalmente, automarginarse en una Unión Soviética creativamente muerta cuando se le ofrecía la posibilidad de retornar a occidente? Pese a las penurias económicas y los prejuicios ideológicos, por encima de todo ello, creo que este Alberto exigente y utópico que tanto pedía a la escultura no era capaz de ver con buenos ojos otras alternativas: ni la reobjetualización de la obra de arte que se producía en el campo de experiencias de la vanguardia occidental ni la asimilación capitalista del arte moderno y la mitificación de un nuevo artista-héroe eran respuestas a los grandes problemas.

Las "grandes respuestas" conceptuales de Alberto, la vertiente crítica de su trabajo, le convierten en un pionero de posteriores desarrollos del arte contemporáneo. Alberto quiere hacer del monumento escultórico un producto social, abierto y participativo, y con ello anuncia las orientaciones "interactivas" del arte de posguerra, del "action-painting" americano a los "happenings" y "acciones". Construye una nueva valoración de la naturaleza como actor creativo, dando paso a las investigaciones de integración paisajística que culminan en el "land-art". Insiste en superar el marco tradicional de comunicación lingüística: la obra no es un mensaje auto-referencial o un motivo de contemplación estética, sino un instrumento integrado en el conjunto de las actividades humanas; sus atributos simbólicos descansan en ella como en cualquier otra creación humana o natural, en un árbol, en una

roca, en una hogaza de pan.

Pero hay otra vertiente "histórica" de Alberto, integradora y realista, incluso anti-utópica, descarnadamente trágica, dramáticamente humorística, material. No nos encontramos fuera de la historia, pese a que el propio Alberto planteara esta consideración ahistórica de su trabajo (6). Existe un Alberto escultor, inmerso en un universo simbólico y referencial de los años veinte y treinta, y que reacciona material y concretamente, en sus límites, en el marco de una tradición y un contexto histórico-artístico; en mi opinión, este es el Alberto surrealista que Oteiza niega, y el Alberto escultor que toma partido por determinadas soluciones de la tradición tridimensional. Las obras de Alberto no son sólo conceptos o críticas, son también formalizaciones.

Esa ineludible tradición tridimensional definía básicamente dos concepciones enfrentadas de la escultura que deben relacionarse a su vez con dos interpretaciones del mundo. Me estoy refiriendo a los tradicionales binomios escultóricos espacio absoluto/espacio-lugar; superficie/estructura; modelado/talla; adición/sustracción, binomios que la historiografía ha ejemplificado en las obras enfrentadas de los dos "padres" de la escultura moderna, Auguste Rodin y Adolf Hildebrand (7). La más reciente revisión de la historia de la escultura moderna, realizada en París en 1986 (8), no ha hecho más que reforzar esta bipolaridad, pese a pretender deshacerse de toda tradición previa y considerar la escultura moderna como una experiencia artística disociada de la "estatuaria" precedente. Pese a ello, en la muestra

parisina las experiencias tridimensionales del siglo XX se organizan también en dos campos, bajo dos epígrafes de raigambre antropológico: "naturaleza" y "cultura". Al primero corresponderían aquellos desarrollos escultóricos que ponen en entredicho la noción moderna de progreso e insisten en plantear un retorno a las fuentes primigenias, a las manifestaciones intemporales del universo, a los fenómenos cíclicos del cosmos, a las fases biológicas de la naturaleza, a los mitos arcaicos. Las experiencias integradas en este campo tienden a servirse de "motivos plásticos y semánticos extraídos de formas de arte primitivas, arcaicas y populares", así como de "motivos orgánicos de dimensión universal y eterna" (9); los artistas adoptan técnicas inmediatas como el modelado o la talla directa (sin sacado de puntos o control "racional" sofisticado), y materiales tradicionales como la piedra, la arcilla o la madera, "que evocan una noción convencional de permanencia, pero al mismo tiempo poseen una duración vital determinada por las leyes de crecimiento y deterioro naturales" (10). En el segundo campo se integrarían los trabajos de un conjunto de artistas que plantean una alianza con los valores de la civilización moderna y del progreso científico y tecnológico, aquellos que encuentran sus fuentes de inspiración en el presente inmediato y contemplan utópicamente un idealizado futuro. Para ellos, los problemas estructurales, la definición de principios racionales que organicen la percepción de un espacio objetivo, se convierten en prioritarios. Eligen sus materiales y sus técnicas de trabajo en un horizonte de experimentación y novedad. En

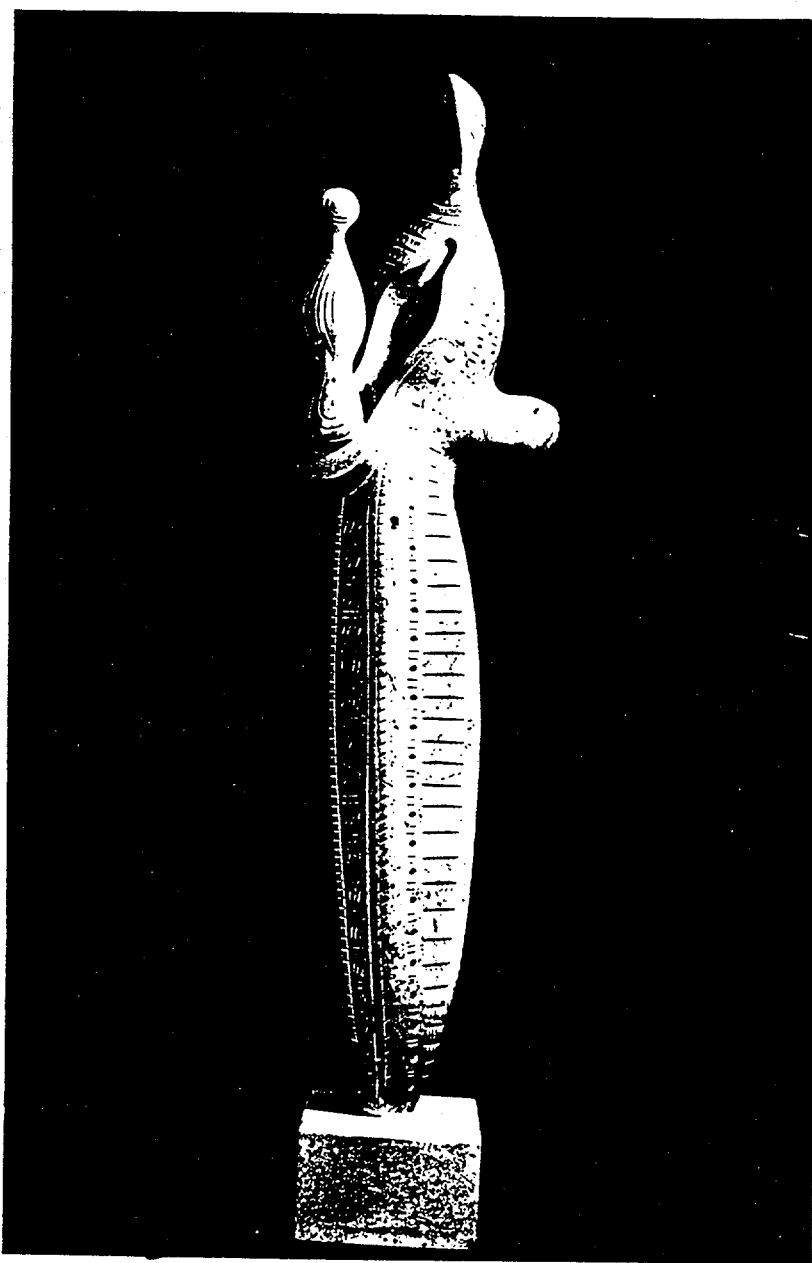
definitiva, y de un modo más superficial que el reflejado en otros acercamientos a la escultura moderna, se nos sitúa nuevamente ante un panorama de dos concepciones enfrentadas: el universo de lo "irracional", de las pulsiones primitivas y los referentes metafísicos frente a la racionalidad activa, controlada y estructural.

Como en cualquier esquema abstracto con pretensiones, la distancia entre las experiencias concretas de un artista, consideradas parcial o globalmente, y la definición generalizadora suele plantear numerosos inconvenientes. Es significativo, siguiendo con el ejemplo de la exposición de París, que las obras escultóricas de Picasso aparezcan al mismo tiempo como ilustración de las dos conceptualizaciones expuestas (11). Pero tomando el esquema (que ya digo no es nuevo, sino enmarcado en una tradición bipolar que enfrenta dos concepciones de la escultura desde Miguel Angel y Bernini), con precaución, y contrastándolo paso por paso en la experiencia de un artista y sus obras concretas, puede ser muy útil para acceder a conclusiones certeras.

A lo largo de anteriores capítulos hemos ido viendo la aceptación por parte de Alberto de determinadas soluciones formales en la elaboración de una poética. Una de las más significativas es la dialéctica que establece entre la figura y el espacio exterior que, como sabemos, es una de las preocupaciones esenciales de la práctica totalidad de las experiencias tridimensionales de vanguardia. Pero decir sin más que Alberto se preocupa de esta relación bipolar no es decir mucho; es evidente que toda creación en tres dimensiones

define un marco de relaciones espaciales. Lo importante es profundizar en el sentido de estas relaciones, partiendo de la base de que no existe una concepción definitiva del espacio ni del papel que los objetos juegan en él. Así, mientras toda una tradición del pensamiento occidental desde Aristóteles ha identificado el espacio como una construcción a partir de los objetos (el espacio como el lugar que ocupan las cosas), otra tendencia ha pretendido considerar el espacio como una entidad absoluta, apriorística (12). En el caso de Alberto, dos elementos pueden ayudarnos a desentrañar el particular sentido de este principio dialéctico general figura/espacio en su trabajo: el uso del vacío y la integración de la escultura en un entorno natural.

Ya he comentado extensamente en el capítulo 3 lo que yo entiendo que es un uso "expresivo" y no "estructural" del vacío en las esculturas "maduras" de Alberto. Si comparamos su Maternidad (il. 95) con una escultura de igual título de Henry Moore ("Madre e hijo", 1932, il. 96), podemos observar que ambos artistas no se han limitado a desarrollar un volumen masivo por oposición al espacio exterior, sino que han permitido la intromisión de este último en la estructura positiva. El resultado, no obstante, es completamente distinto. La Maternidad de Alberto exhibe externamente una concavidad de afilados contornos que parece ser resultado de una incisión: a la figura parece "faltarle algo", justamente aquello que sostiene en su brazo. El niño ha sido arrancado de la madre y se ha convertido en una estructura casi independiente. En la escultura de Moore (esta interpretación



95. Alberto: "Maternidad" (1930).



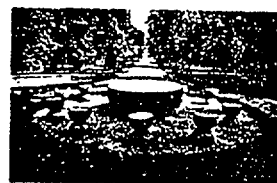
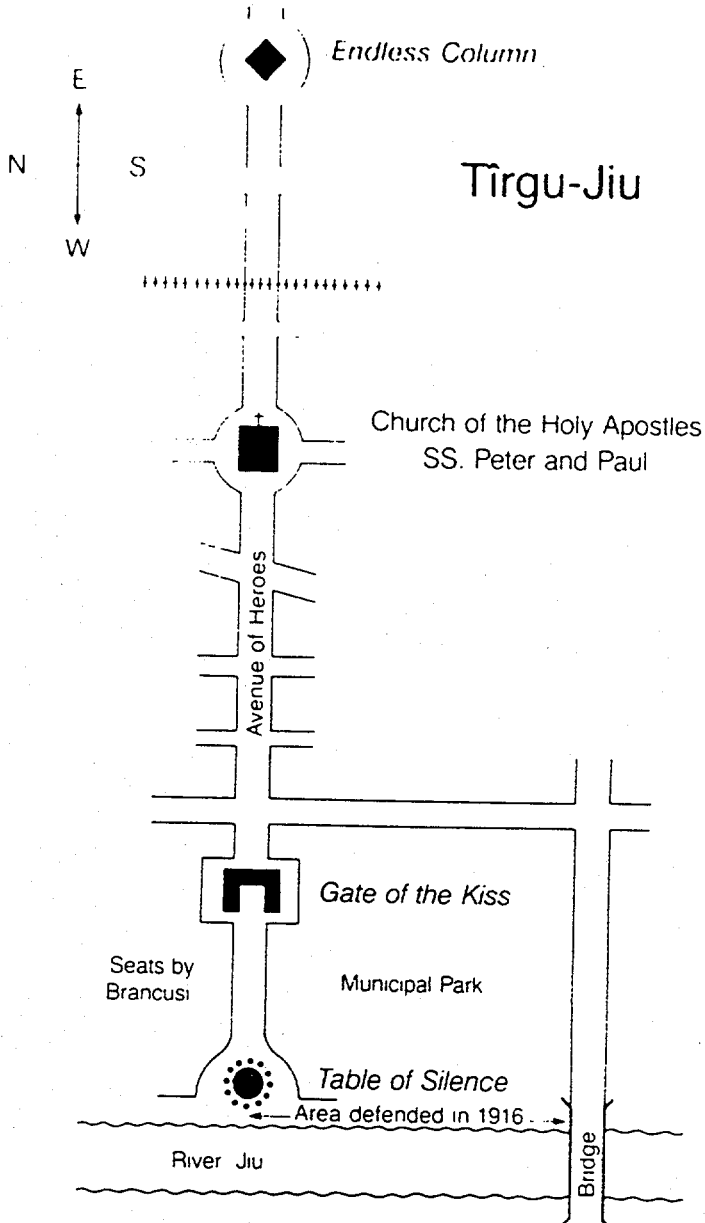
96. H. Moore: "Madre e hijo" (1932).

podría extenderse a la práctica totalidad de sus cuantiosas "maternidades", así como a otros muchos de sus motivos escultóricos) el vacío actúa como espacio intermedio entre las dos figuras (madre e hijo), y no refleja ninguna carencia individual; todo lo contrario: ese espacio vacío intermedio refuerza significativamente la unidad de las dos figuras, su potencia, su poder estructural. El niño y la madre forman una estructura defensiva frente al espacio exterior, ocupan un lugar diferenciado que tiende a cerrarse en sí mismo, a convertirse en una abstracción circular autorreferencial. Se pueden comprender ahora los comentarios de Oteiza sobre la "pesadez" y "engordamiento" de la escultura de Moore, enfrentada al carácter liviano y abierto de su propia obra (y de la del toledano) (13). Igualmente cobra sentido ahora una afirmación madura del escultor inglés, que en 1959 advertía sobre el papel "debilitador" del espacio en la estructura formal (14), afirmación que viene a reiterar un enfoque diametralmente opuesto, pese a las similitudes aparentes, en los trabajos de Moore y Alberto.

La obra de Alberto, como vemos, deja espacios vacíos a la intromisión del espacio exterior: estos huecos y concavidades forman parte de la identidad de la figura, y lo hacen, y esto es muy importante, dolorosamente. Los huecos son heridas, las incisiones cicatrices. Con dolorosa dificultad, como fruto de un esfuerzo sobrehumano, las esculturas crecen, se levantan, en un entorno espacial agreste, de aplastante horizontalidad: el páramo castellano. En el campo manchego, un espectador, desde el cerro testigo, contempla a su alrededor un horizonte

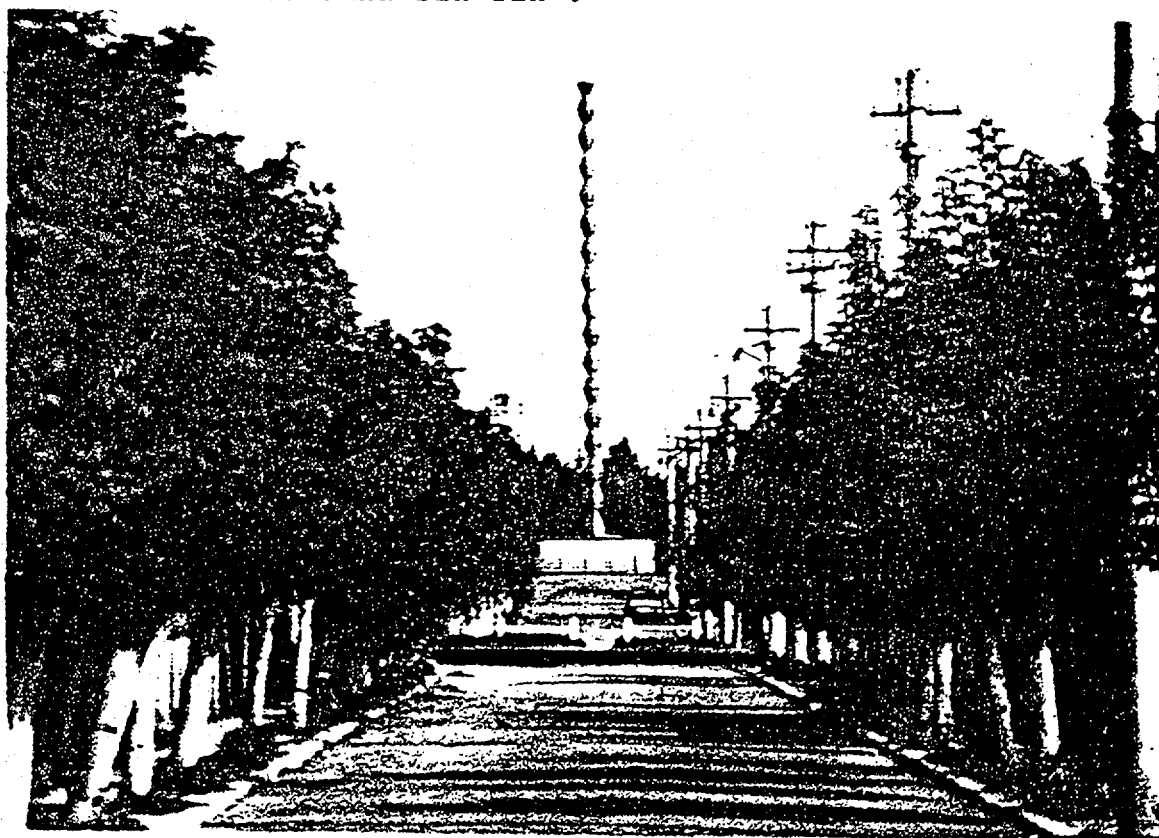
sin fin, un espacio sin límites en el que la mirada se pierde. Pues bien, en ese espacio racionalmente inaprensible, infinito, Alberto se atreve a levantar los caminos. Se trata de estructuras de radical verticalidad que no se desarrollan a partir de ningún esquema racional ni pretenden "organizar" el espacio circundante. Son multidireccionales y no existe en ellas un punto de vista óptimo o preferente; esta negativa a la organización racional del espacio es aún más radical que la de otro gran creador de formas verticales, Constantin Brancusi, quien al menos dispuso para su "Columna sin fin" una ubicación paisajística marcada por un eje horizontal: el conjunto monumental de la avenida de los Héroes de Tîrgu Jiu, en el que una estructura axial determina un punto de vista preferente para la columna (ils. 97-98) (15).

Las esculturas de Alberto son el resultado de un doloroso esfuerzo de voluntad autoafirmativa en un espacio infinito, indeterminado y necesariamente asumido. Parten de una concepción "apriorística" del espacio como algo ya dado, y no pretenden una organización racional del espacio a partir de sí mismas. Al extraerlas de este espacio absoluto pierden toda su capacidad comunicativa. En este sentido, y recuperando el esquema bipolar del que he partido más arriba, participan de la tendencia menos estructural y "racional" de las experiencias escultóricas del siglo XX. La credibilidad de las piezas, su poder, deriva de su presencia integrada en este espacio infinito para el que fueron creadas. Esa "presencia" que las hace creíbles es fruto de su tamaño, de su exagerada monumentalidad; desgraciadamente, solo en una ocasión, al



95

97, 98. Brancusi: Plano del conjunto de Tîrgu-Jiu y vista de la "Columna sin fin".



erigir en 1937 su tótem parisino, El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella, Alberto pudo ver concretadas estas aspiraciones monumentales. Por supuesto, ya lo he comentado, no se trata de un monumento en el sentido tradicional; al contrario que en la tradición monumental decimonónica, la escultura comparte el espacio vivencial del espectador. No se establece una disociación conceptual entre la representación y el mundo, fundamentalmente debido a la supresión del pedestal. Como en algunas obras de Brancusi (por ejemplo en la misma "Columna sin fin"), las esculturas de Alberto descansan en la misma tierra (en lo que él llamaba "piezas de tierra") o bien, como en el tótem parisino, presentan basamentos que sirven de transición en la lectura ascensional de la pieza y contienen valores simbólicos intrínsecos que completan su sentido: una rueda de molino (el trabajo humano) como origen cíclico y eterno de un camino a seguir (16).

Junto a esta entidad monumental, el poder de seducción de las esculturas de Alberto deriva de su dramática presencia material. La "presencia" es reafirmada, como hemos visto, en las pátinas superficiales y tratamientos matéricos de las piezas. Estas son verdaderos contenedores de experiencias sensoriales, y en cierto sentido, sus determinaciones visuales son solo una parte de su identidad. Como si desconfiara de la exclusiva experiencia visual, Alberto dota a sus construcciones de llamativos valores táctiles e incluso, a través de los títulos, de implicaciones olfativas y sonoras (Macho y hembra, entrelazados, con espartos y tomillos,

bramando como el toro al sol del mediodía, en verano). No conozco ninguna experiencia escultórica moderna tan rica en sugerencias sensoriales que contribuyan a reafirmar una "presencia" inmediata y palpable e incluso requieran una intervención de los sentidos del olfato y el oído. Otras experimentaciones con esculturas "sonoras" (el caso más conocido quizá sea el "Accesorio luminotécnico de un escenario eléctrico", 1922-30, de Laszlo Moholy-Nagy) parten de premisas conceptuales muy diferentes, en compromiso directo con la experimentación científica y tecnológica. Alberto, por el contrario, encuentra su fuente de inspiración para estos tratamientos matéricos en el campo de las experiencias surrealistas, que retoma y enriquece; en un sentido más amplio, frente al trabajo con nuevos materiales y tecnologías, es un claro heredero de la tradición escultórica de "modeladores", de aquellos artistas que desde Rodin (y por supuesto también antes) han concebido el trabajo escultórico en contacto directo con un material "primigenio".

Ya hemos visto que el modelado se encontraba en la base del trabajo de Alberto; incluso una especial forma de "modelado" se aplicará también a las piezas en madera realizadas en la U.R.S.S., como veremos en el capítulo siguiente. El modelado supone un acercamiento desprejuiciado a la obra, sin conceptos previos, sometido al flujo energético y fenomenológico de la propia materia. Se adecúa perfectamente a los procedimientos "automatistas" del surrealismo, en la medida en que no requiere una intervención racional "dura", al ser un proceso reversible (frente a la talla), y permite la

intervención del azar. Además, un modelador trabaja por "adición" de fragmentos, pedazos de barro que son acumulados en torno a un núcleo; en la tradición escultórica occidental, este proceso de adición era enmascarado por la integración total de los fragmentos de barro en una estructura masiva cerrada, con objeto de permitir la posterior realización de un vaciado en metal (bronce, generalmente) o bien para utilizar el boceto en arcilla en el sacado de puntos y la realización posterior de la estatua en piedra. En definitiva, el boceto modelado no tenía interés en sí mismo, era solamente un elemento intermedio en el proceso que debía concluir en la creación de una estructura masiva, cerrada en sí misma, perdurable. El carácter "aditivo", abierto y fragmentario, indisociable de todo proceso de modelado, perdía su sentido en aras de la creación de un objeto conceptualmente predeterminado, una forma codificada, una alegoría o un símbolo preestablecido. Rodin será el primero en enfrentarse a esta concepción, elevando la pieza modelada, en apariencia inacabada y fragmentaria, al rango de plena obra de arte. Alberto es heredero de este planteamiento, en la misma medida en que Brancusi, un tallista nato, es heredero de la tradición conceptual, neoplatónica, representada por Miguel Ángel.

El carácter "aditivo" de las estructuras modeladas de Alberto no solo se evidencia en el propio trabajo del barro, en sus formas ondulantes acumulativas, construidas en capas, estratificadas, sino que incluso, en un proceso paralelo al llevado a cabo por otros escultores vinculados al surrealismo, como Picasso o Julio González, múltiples fragmentos de

materias diversas, objetos encontrados y desechos inútiles, se integran en la escultura. Ya he comentado la constante influencia del trabajo de Picasso en Alberto, y en especial de sus esculturas biomórficas (modeladas) de finales de los 20 y principios de los treinta; en el próximo capítulo se hablará de González. En las piezas del toledano formadas con piedras, o en otras piezas maduras como Pájaro de mi invención, hecho con las piedras que vuelan en la explosión de un barreno o la pieza sin título que he catalogado con el número 31, Alberto muestra su afinidad con las técnicas aditivas del assemblage que desarrollan sus dos colegas españoles. Tanto esta orientación como el proceso de modelado insisten en reflejar una consideración activa del azar en la creación, y plantean una distancia respecto al control racional y los presupuestos de la lógica tradicional. Los fragmentos yuxtapuestos "se encuentran" de manera imprevista, y entre ellos surgen relaciones inesperadas, plurales, no enfrentadas de manera unívoca. Se trata, en el plano formal, del mismo planteamiento que ya he defendido en el plano del contenido: los valores simbólicos no son nunca absolutos, los "motivos" de las piezas no significan algo en sí y solamente en sí; no afirman su identidad en oposición a otra identidad, sino en el intercambio constante de identidades: la mujer es el árbol, el árbol el camino, el camino una constelación. Un horizonte de indeterminación marcado por indudables "presencias".

En una visión panorámica, como entidad global, la obra de Alberto confronta, como lo hace la obra de la mayor parte de los grandes artistas de la vanguardia, dos interpretaciones

del mundo: una actitud crítica, distanciada e insatisfecha, casi podríamos decir que neurótica, y otra vertiente realista, material, que asume un conjunto de condiciones establecidas. En algunos de sus dibujos, Alberto conduce ambas vertientes a su máxima expresión, y a la vez construye impensables estructuras verticales de proyección utópica y describe espantosas entidades que se recrean en su propio sufrimiento y materialidad. Pero en sus esculturas, o al menos en la mayor parte de ellas, el trabajo de Alberto consiste en definir y aceptar un conjunto de presencias en perpetua mutación, en yuxtaponer identidades y encontrar el flujo de relaciones que se establecen entre ellas. Mediante un proceso de depuración formal y significativa y el recurso a motivos y técnicas "primigenios", estas "presencias" yuxtapuestas cobran una entidad real que las hace creíbles y que nos permite deshacernos de la rigidez de los enfrentamientos irresolubles. Alberto, por tanto, no resuelve contradicciones: ni nos propone la elevación mística por encima de los conflictos ni la resolución utópica en el campo del trabajo racionalmente organizado. Ni una nueva religión ni una revolución proletaria, científica o tecnológica. Alberto nos propone una inmersión activa en un flujo de múltiples realidades, algunas olvidadas, otras aún desconocidas.

NOTAS.

1. Los derroteros de Lasso son especialmente tristes: tras una interesante producción bajo clara influencia de Alberto en la década de los 30, tras la guerra retorna a un realismo tradicional y acaba ganándose la vida como sacador de puntos y medallista en la Casa de la Moneda (vid. ALIX, Josefina (et al.). Escultura española 1900/1936. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, p. 267). En cuanto a Díaz Yepes, que había participado en la aventura "constructiva" de Joaquín Torres García junto a Alberto (vid. dos esculturas suyas reproducidas en TORRES GARCIA, Joaquín. "Un grup d'Art Constructiu a Madrid". ART. Barcelona. Febrero de 1934, P. 156), abandona España con destino a Montevideo antes de la guerra; prácticamente se pierde su pista. José Álvarez Lopera nos informa en su reciente comunicación a las III Jornadas de arte del Instituto Diego Velázquez (vid ALVAREZ LOPERA, José. "La escultura en el Madrid de la guerra civil: proyecto y realizaciones", incluido en Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX). Madrid, Alpuerto, 1991, p. 134) sobre la presentación de una escultura de Yepes en la I Exposición Trimestral de Artes Plásticas celebrada en Madrid en 1938; su título, "La humanidad se desprende de

una bestia mientras se eleva una estrella" (y al parecer no sólo su título) muestra el alcance de la deuda de este escultor con Alberto.

2. Fragmento del texto de Jorge OTEIZA, "Mi reconocimiento a Alberto", incluido en LACASA, Jorge; SANCHEZ, Alcaén. Alberto. Toledo, Ministerio de Cultura, 1980, pp. 9-10.
3. Sobre la producción de Oteiza en general, vid. BADIOLA, Txomin. Oteiza, propósito experimental. Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1988.
4. OTEIZA, Jorge. "Mi reconocimiento..." (op. cit.), pp. 11-12.
5. El catálogo de la exposición antológica de Oteiza (BADIOLA/1988, op. cit.) es precedido, por deseo del escultor, de la siguiente aclaración:
 "deseo justificar la pobreza aparente en mi escultura me ha tocado servir al Arte contemporáneo en una fase que debía resultar experimentalmente minimal y conclusiva mi importancia podría residir en el rigor y humildad de mi sometimiento a esta tarea experimental para la que tuve que auxiliarme
 con una Ecuación molecular del Ser estético y una ley para el proceso de los cambios
 ocupación-desocupación de la expresión
 mi conclusión en 1958 fue con un espacio vacío puramente receptivo
 que me dejó sin escultura en las manos
 unos años después esto sucedía visiblemente a muchos artistas,

el Arte contemporáneo experimentalmente concluía".

6. Tal como el propio artista afirma en su texto "El arte como superación personal": "La escultura hay que crearla fuera de la historia" (CNT, 7 de febrero de 1933, p. 3).
7. La polaridad entre estos dos artistas se ha convertido en un lugar común en las interpretaciones panorámicas sobre escultura moderna; resulta especialmente sugerente el desarrollo que de la misma hace H. J. ALBRETCH en su libro Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística. Barcelona, Blume, pp. 82-87, quien también estudia las conflictivas consideraciones científicas, filosóficas y artísticas del espacio y sus implicaciones en la escultura. Con un enfoque más pedagógico, la oposición modelado-talla en la escultura occidental es rastreada por R. WITTKOWER en La escultura. Procesos y principios. Madrid, Alianza, 1980.
8. Bajo el título "Qu'est-ce que la sculpture moderne?", Paris, Centre Georges Pompidou, 1986.
9. ROWELL, Margit (com.). Qu'est-ce que la sculpture moderne? Cat. expos. Centre Georges Pompidou, París, 1986, p. 13.
10. ROWELL/1986 (op. cit.), p. 13. (He traducido al castellano este fragmento, así como el correspondiente a la nota anterior).
11. Así mismo, resulta poco consistente, por ejemplo, la inclusión de las experiencias tridimensionales del dadaísmo bajo el epígrafe "progresista" de "cultura".
12. Estas dos concepciones del espacio son descritas por H. J. ALBRETCH (op. cit., p. 50 y ss.).

13. Vid. BADIOLA/1988 (op. cit.), p. 39. Badiola también recoge en la misma página la opinión del crítico Luis Lázaro Uriarte, quien al oponer a ambos escultores (Oteiza y Moore) "destacaba el centripetismo de la escultura de Moore frente a la tendencia energética y expansiva en Oteiza".
14. "En el arte escultórico, el espacio no debería convertirse en un fetiche, en la medida en que la forma se debilita y empobrece" (cit. en ALBRETCH/1981, p. 122).
15. Sobre la disposición de la "Columna sin fin" en Tîrgu Jiu, vid. SHANES, Eric. Brancusi. New York, Abbeville, 1989, p. 86.
16. Sobre los cambios experimentados en el papel del pedestal en las esculturas modernas, vid. ALBRETCH/1981 (op. cit.), pp. 124-130.

7. ESPAÑA EN EL EXILIO, 1938-1962.

En 1952, Louis Aragon escribe en "Les Lettres Françaises":

"Acabo de volver de Moscú. Estando allí, me interesé por la escultura. En su conjunto, como ocurre con el resto del arte de allí, la escultura soviética se propone ser realista. Nada de lo que me enseñaron presentaba las características del surrealismo, del freudismo o de la abstracción. Encontré a un artista conocido aquí, un español, Alberto, quien, en 1937, en la exposición de París, presentó aquella gran escultura que parecía un pan, en el pabellón de su país. Alberto, que hace quince años era un escultor abstracto, al vivir en la atmósfera soviética, ha cambiado totalmente su concepción del arte: hace pintura realista o que pretende ser realista. Neruda dice que es como Zurbarán. Yo no iría tan lejos, pero es interesante." (1)

Es esta una de las escasísimas noticias sobre la actividad de Alberto en la Unión Soviética que llegaron a occidente antes de su muerte (2). Su práctica desaparición del panorama artístico internacional no solo trajo consigo el desconocimiento de su situación en Moscú, sino su exclusión de

los textos y debates intelectuales que comenzaban a hacer repaso de los vertiginosos años de la vanguardia heroica: a todos los efectos, Alberto había desaparecido.

Resulta sorprendente que Aragon recurra a Alberto como punto de arranque para una reflexión sobre la escultura soviética en los años cincuenta, y al mismo tiempo es muy significativo. Aragon había conocido a Alberto en París en 1937 (3) y había hecho una lectura surrealista de su trabajo; así que ahora, a la vista de los cambios producidos en la actividad artística del español, podía instrumentalizarlo en sus debates contra el movimiento todavía liderado por Breton y en su obstinada defensa del realismo socialista. Lo sorprendente es que, en lo que a la escultura se refiere, Alberto no tiene nada que decir entre 1938 y 1956, ni en apoyo del realismo socialista ni en apoyo del surrealismo, por la sencilla razón de que ha abandonado, de nuevo, la creación tridimensional (4). Parece cosa de locos: Aragon se interesa por la escultura soviética y tiene que recurrir en su comentario a un escultor español exiliado que ha dejado de esculpir precisamente al instalarse en la U.R.S.S.

Pero no pretendo hablar de Aragon ni de las ramificaciones tras la guerra del debate surrealismo-realismo socialista. Tampoco voy a entrar en valoraciones sobre el arte soviético y su desarrollo en la época estalinista. Y no lo haré por la sencilla razón de que ni ese debate ni el ambiente artístico soviético van a determinar la actividad de Alberto en estos años; si acaso, ambas cuestiones planearán como una sombra amenazante sobre su trabajo y, como en la etapa

republicana en España, determinaran su automarginación y un importante vacío creativo.

La mayor extensión cronológica de este capítulo respecto a los que le han precedido se justifica así por la existencia de unos años "vacíos" en lo que respecta a la creación escultórica. Explicar este vacío tras el estallido de genialidad que Alberto experimenta en París al levantar El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella resultaría muy difícil sin atender al desarrollo de los hechos en años anteriores, en España, sin tener en cuenta una problemática que ya estaba presente, como hemos visto, en la base de sus creaciones y su concepción del arte. La inexistencia de esculturas podría ser relativamente justificable en los primeros años del exilio, en los que al impacto inicial de un cambio absoluto de coordenadas geográficas y vitales se suman los terribles acontecimientos históricos, los continuos traslados, la dificultad de asentamiento e integración. Pero a partir de la victoria aliada en la guerra la situación solo es justificable buscando raíces más profundas, más aún cuando lo que Alberto se plantea no es un abandono global de la actividad artística, sino, como en España entre 1932 y 1936, un abandono específico de la escultura: Alberto sigue pintando (y no solo dibujos, sino también óleos) e intensifica sus colaboraciones teatrales.

Y es que la situación soviética reproduce en términos estructurales y como arma arrojadiza contra la "degeneración cultural capitalista", la polémica sobre el compromiso del artista en la España republicana, y ya sabemos que Alberto

siempre trató de evitar instrumentalizaciones y discursos inútiles sobre compromisos nominales. Planteada ahora desde el poder, puesta al servicio de una sofisticada maquinaria represiva, esta función instrumental del arte solo podía inducir al silencio, y más en el caso de un refugiado político que estaba obligado a agradecer su asilo.

Alberto entre 1938 y 1956.

Este silencio hace muy difícil valorar con exactitud la situación personal de Alberto en estos años, su actitud ante los acontecimientos, y en especial su asimilación de la experiencia del "socialismo real". No hay ninguna duda de que Alberto no renunció a sus fundamentos ideológicos socialistas, y más específicamente a su radical anti-capitalismo. En 1947 ingresa en el Partido Comunista de España (5); en 1958 escribe una carta a su cuñado Luis Lacasa en la que afirma:

"Querido Luis:

Dices que nuestra generación tiene un pie en el pasado y otro en el futuro. Esto es verdad, y para nosotros mucho más dada nuestra aceptación filosófica del materialismo histórico. Y razonando se puede precisar que siempre, a lo largo de la historia pasada, ha existido el pie que avanza y el que queda sujeto; y no por falta de voluntad del que avanza.

Se comprende que un hombre, al decidirse a pesar de todas las dificultades a dar el paso inevitable histórico, no sienta el deseo inmediato de dar el otro que le sigue. El pie que queda atrás está sujeto

temporalmente por la incomprensión de la inmensa mayoría de los individuos. Y cuando esta incomprensión se va aclarando paulatinamente, va soltando también el pie sujeto a la rutina tradicional, sobre todo por el trabajo que cuesta a toda la inmensa mayoría de un pueblo descifrar toda situación nueva que produce cada paso.

(...) Pero ahora tenemos la satisfacción de ver el derrumbamiento total de todo un sistema social que ha durado centenares de siglos. Hasta llegar a este momento ha habido en este mundo muchos progresivos puentes humanos, pero el que tiene construido nuestra generación es definitivo y no hay poder en el pasado y en el declive presente del capitalismo imperialista que lo pueda destruir. El puente está seguro, pero asistimos a una feroz lucha como jamás ha habido otra en el mundo: la de luchar con muertos podridos en el vicio ultrajante del avaro sin fondo del imperialismo capitalista. Aunque te parezca una paradoja, todo lo muerto hace una resistencia feroz a dejarse morir.

(...) Estamos en ese momento: lo que alimentaba la llama de la sociedad pasada de explotación del hombre por el hombre, ha llegado a su fin. Y aquí vemos también como el imperialismo capitalista en su última y agonizante vida quiere deslumbrar al mundo en su última llamarada: la llamarada de la bomba atómica." (6)

Pero esta beligerancia anticapitalista no trae consigo una exaltación de la realidad soviética. Alberto no habla

sobre este tema; no asume la menor responsabilidad con tintes políticos en el país que le acoge, y tampoco se integra en el aparato artístico-institucional, al contrario de lo que sucederá con su cuñado Luis Lacasa, también exilado en la U.R.S.S., que conseguirá cierta proyección profesional en el Instituto de Investigación de Arquitectura de Moscú (7). En realidad, y pese a su fidelidad ideológica socialista, Alberto no puede evitar sentirse ajeno a la política artística soviética; en 1948 escribe a su cuñado:

" (...) hay lagunas que no me dejan ver con claridad algunas de las cosas en lo que se refiere al realismo socialista y muy particularmente en lo que se refiere a las artes plásticas." (8)

Estas lagunas fuerzan necesariamente que la actividad de Alberto se integre, casi en exclusiva, en el marco de la colonia de refugiados españoles, a través de su labor como profesor de dibujo de los "niños de Moscú" que las autoridades de la República habían enviado a la "nación hermana" (9). En su entorno, un reducido grupo de intelectuales vinculados al Partido Comunista de España: Luis Lacasa, Cesar María Arconada, y sobre ellos, el manto protector de Dolores Ibárruri, amiga personal de José Stalin. Fuera de este círculo, contactos puntuales con algunos soviéticos como el pintor Pietr Kontchalovski (10), y las esporádicas visitas de viejos amigos consagrados, como Pablo Neruda y Rafael Alberti. La integración en el ámbito social, político y profesional de la U.R.S.S. es, por tanto, mínima. El dato más significativo



99. Alberto en Moscú,
1948.



100. Alberto y Luis Lacasa en
Pekín, 1958.



101. Alberto y Pablo Neruda, Moscú, 1949.



102. Alberto (sentado, extremo dcho.) con

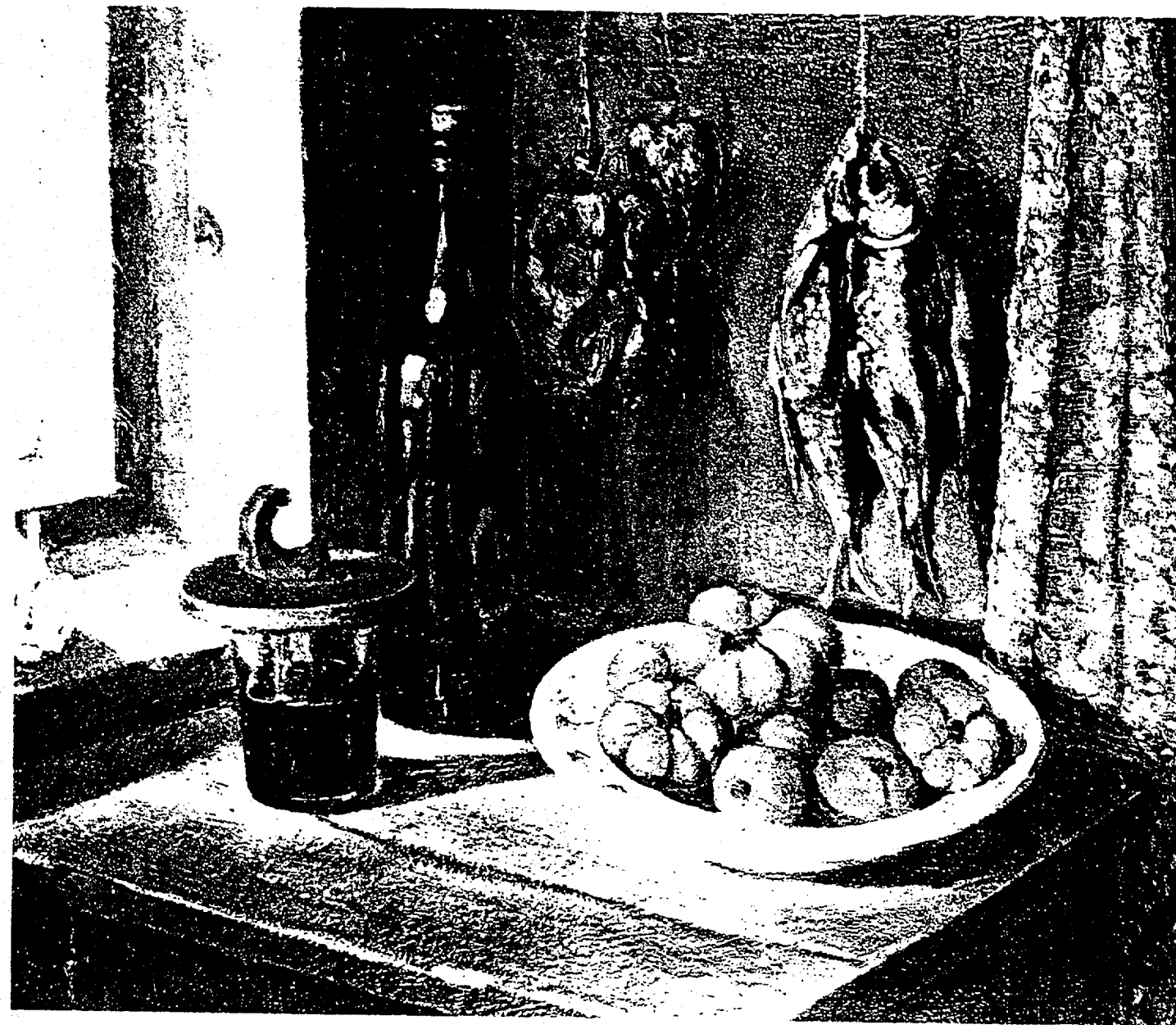
al respecto es que Alberto ni siquiera aprendió el idioma ruso (11). No hay proyección pública de su trabajo pictórico (12), y la mayor parte de sus obras bidimensionales rememoran en la lejanía una España perdida. Sus colaboraciones teatrales fueron realizadas a menudo para el círculo de exiliados españoles (13), y casi siempre tienen como base textos de autores españoles (Lorca, Arconada) o adaptaciones de obras clásicas (Cervantes, Tolstoi, Goldoni, Lope de Vega) por compañeros refugiados: nada que ver con la realidad soviética. No se trata solo de un exilio físico, abierto a nuevas posibilidades intelectuales y artísticas; es un verdadero exilio espiritual.

Quizás no podía ser de otro modo. Pero podría haberse marchado, haber encontrado refugio, como otros tantos republicanos españoles, en Francia o en Méjico. He podido constatar que Alberto tuvo algunas ofertas para abandonar la Unión Soviética (14). Las rechazó. Inicialmente, la inestabilidad política europea hacía pensar en un posible cambio en la situación española, y Alberto, por encima de todo, deseaba volver a España. Tras su llegada a Moscú, trabaja durante tres años como profesor de dibujo de los niños españoles refugiados, en la escuela nº 7 de la capital soviética; todos creen posible un inmediato regreso a su país. En 1941, ante el avance de las tropas alemanas, es evacuado a la República de Bashkiria. Regresa a Moscú en 1943; a partir de entonces, salir de la Unión Soviética se convirtió en una aspiración poco menos que imposible.

¿Que queda de todos estos años? Bastante poco. Una serie de trabajos escenográficos en los que Alberto continúa sus incursiones teatrales españolas; hay incluso una colaboración cinematográfica para una versión de "El Quijote" de Cervantes: Alberto trabajó como asesor artístico, y sin duda su huella se deja ver en la fidelidad con que el director del film, Grigori Kozintsev, ha descrito los campos y poblaciones manchegas. Pero ni este trabajo (15) ni las restantes colaboraciones teatrales se encuentran a la altura de las gestadas en España. El lenguaje de Alberto se ha deslizado radicalmente hacia una lectura más sencilla y directa; algunos motivos (las máscaras, las decoraciones y materiales de las vestiduras de los figurines) forman parte de su poética personal, pero revierten sin paliativos a un universo decorativo y folklórico popular, perdiendo sus implicaciones universales y su poderosa carga dramática. En sus pinturas y dibujos se ha abandonado la experimentación formal y se ha roto toda conexión con el trabajo escultórico: bodegones (il. 103), autorretratos y retratos de familiares y amigos, algunos paisajes, "cuadros escenográficos" que recomponen parajes españoles (16)... Un realismo sin complicaciones que desde luego no es en nada equiparable a la pintura de Zurbarán, pese a la opinión de Neruda mencionada por Aragon.

Ultimo episodio escultórico.

Pero entre 1956 y octubre de 1962, fecha de su fallecimiento, Alberto retorna, con inesperadas energías, a la creación tridimensional. En este periodo, el escultor realiza



103. Alberto: "Bodegón" (1947/54).

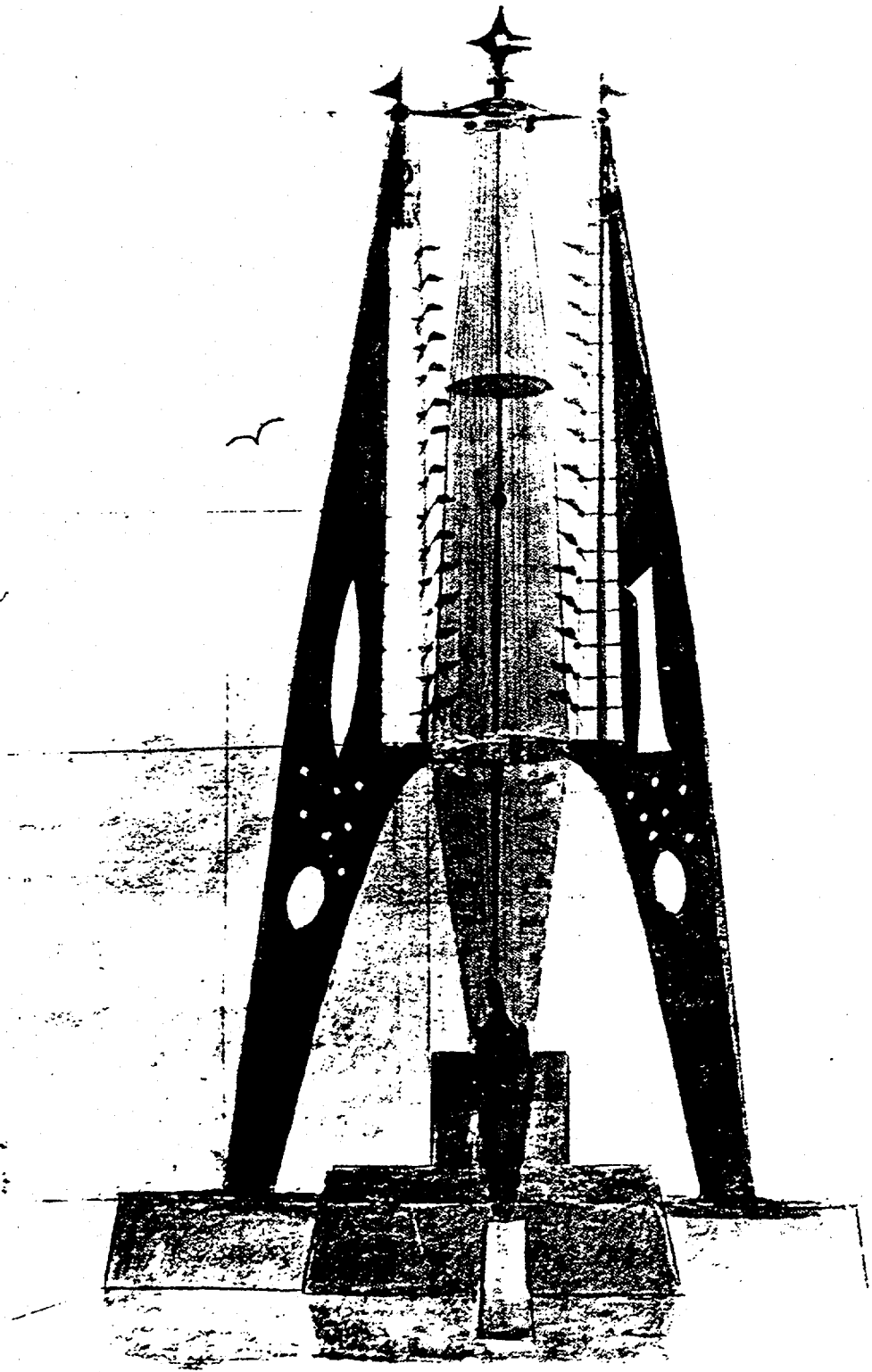
un total de treinta y ocho piezas (17) y un importante número de dibujos en los que vuelve a centrarse en la investigación en tres dimensiones: paisajes escultóricos, bocetos y proyectos de monumentos (CAT. D.97-147). La mayor parte de los textos sobre Alberto relacionan este retorno a la escultura con el cambio en la situación política de la Unión Soviética tras la muerte de Stalin (marzo de 1953) y la relativa liberalización que inaugura el XX Congreso del Partido (febrero de 1956). Al mismo tiempo, se comenta la influencia que sobre Alberto ejerce la opinión de algunos visitantes, como Neruda y Alberti, que le animan a reemprender sus actividades. Yo añadiría otra razón, más subjetiva, que salta a la vista al estudiar las obras de estos años: por sus claros vínculos con la producción española (18) yo diría que nos encontramos ante un verdadero testamento artístico, un último esfuerzo de Alberto por evitar que su trabajo anterior, desgraciadamente perdido y abandonado en España, quedara en saco roto. Alberto se hace viejo, no ha renunciado a las bases de una poética y quiere dejar una huella de su trabajo en espera de tiempos mejores. Una actitud similar guía la propuesta que Luis Lacasa le hace de recopilar informaciones y documentación sobre su vida y su trabajo (19). Hay que evitar un definitivo fracaso.

En efecto, estas obras conclusivas reiteran todos los elementos presentes en España; algunas nos sirven para confirmar intuiciones planteadas en el estudio de las obras de los años veinte y treinta. Las implicaciones monumentales y totémicas se ponen otra vez de manifiesto en piezas como

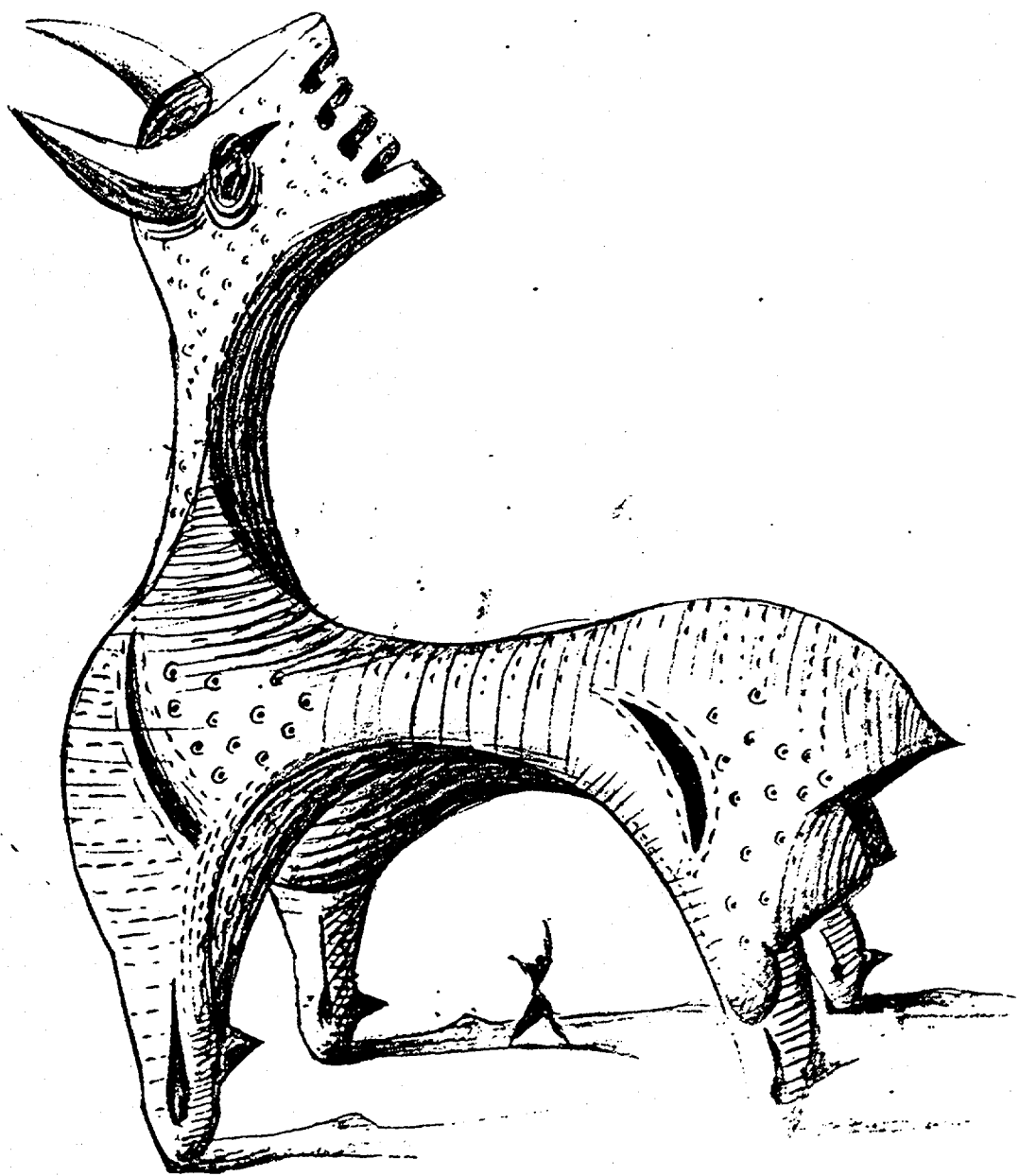
Perdiz del Cáucaso (CAT. 37) o Toro y Paisaje (il. ¹⁰⁴~~141~~), en las que reaparece de nuevo el basamento o "pieza de tierra" que, identificado con una meseta o cerro testigo, determina su consideración paisajística. Además de su inacabado Monumento a la paz (CAT. 66), Alberto ideó un "Monumento a Zurbarán" (CAT. D.127) y distintos bocetos para su casi arquitectónica "Escultura para un puerto" (il. 105). La mayor parte de los dibujos de estos años describen figuras monumentales (sometidas a diversos procesos de abstracción) integradas en planicies y extensos campos roturados, y ofrecen indicadores de su escala monumental: junto a la figura principal aparecen otras más pequeñas, generalmente antropomórficas. Uno de los mejores ejemplos es el dibujo "Toro" (il. 106), en el que una minúscula figura humana parece asombrarse de la inmensa mole animal bajo la cual se encuentra situada. La verticalidad primitiva de las piezas sigue siendo el principio estructural básico en la práctica totalidad de las esculturas; incluso aquellas que pueden relacionarse con figuras de toros u otros animales de estructura horizontal (CAT. 38, 39, 40, 45, 53, 54, 61) sufren tensiones y deformaciones que reiteran su ascensionalidad (alargamiento de los cuernos y las extremidades; curvatura exagerada y "estiramiento" de la columna vertebral...). El levantamiento ritual de los tótems queda reflejado con la mayor precisión en uno de los dibujos (il. 107): en un paisaje desolado una pequeña figura humana desciende desde un cerro por un camino; el sendero presenta un plegamiento a partir del cual parece efectivamente "estar levantándose", y concluye en una enorme estructura similar ya



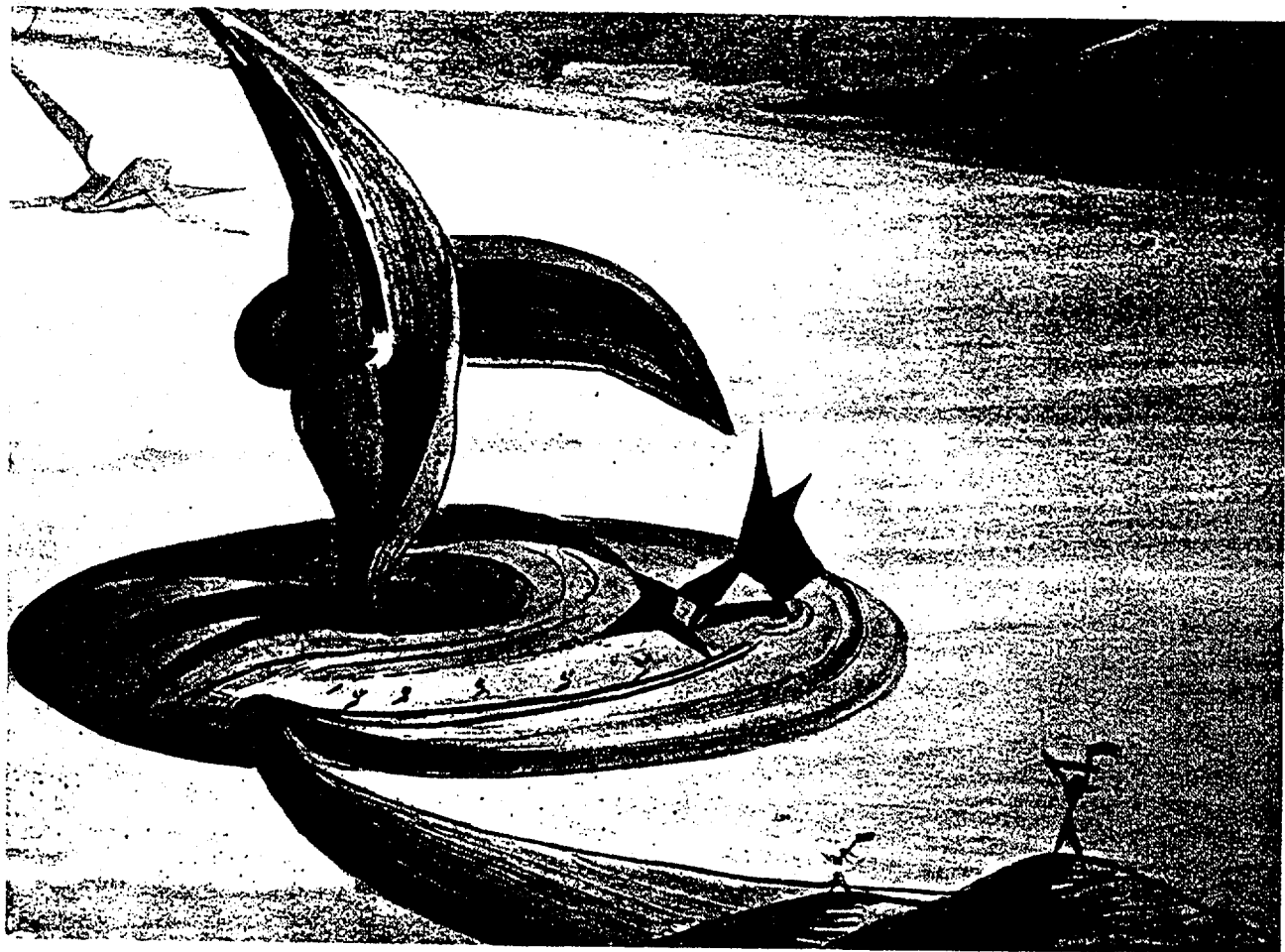
104. Alberto: "Toro y paisaje" (1958/62).



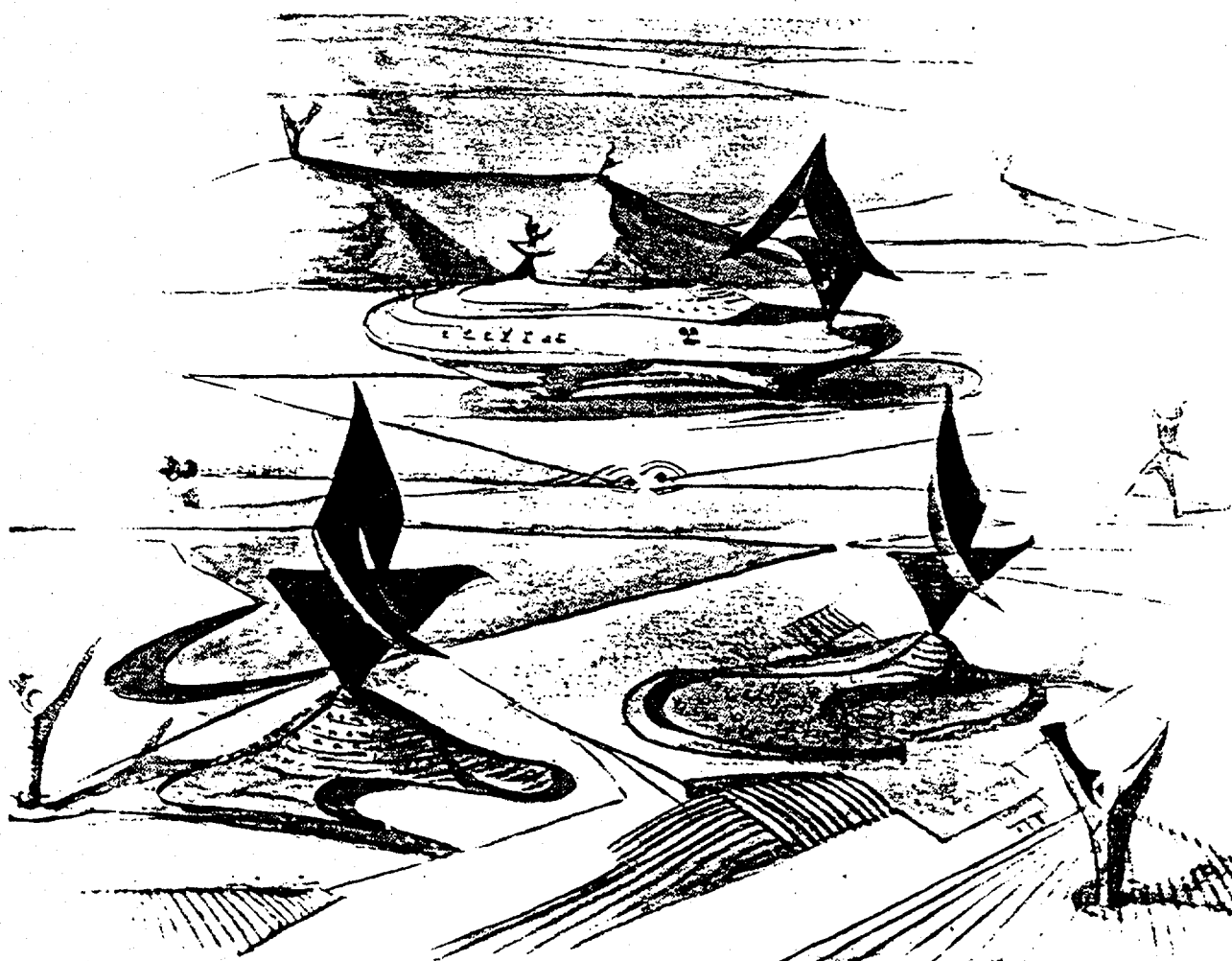
105. Alberto: "Escultura para un puerto" (1956/62).



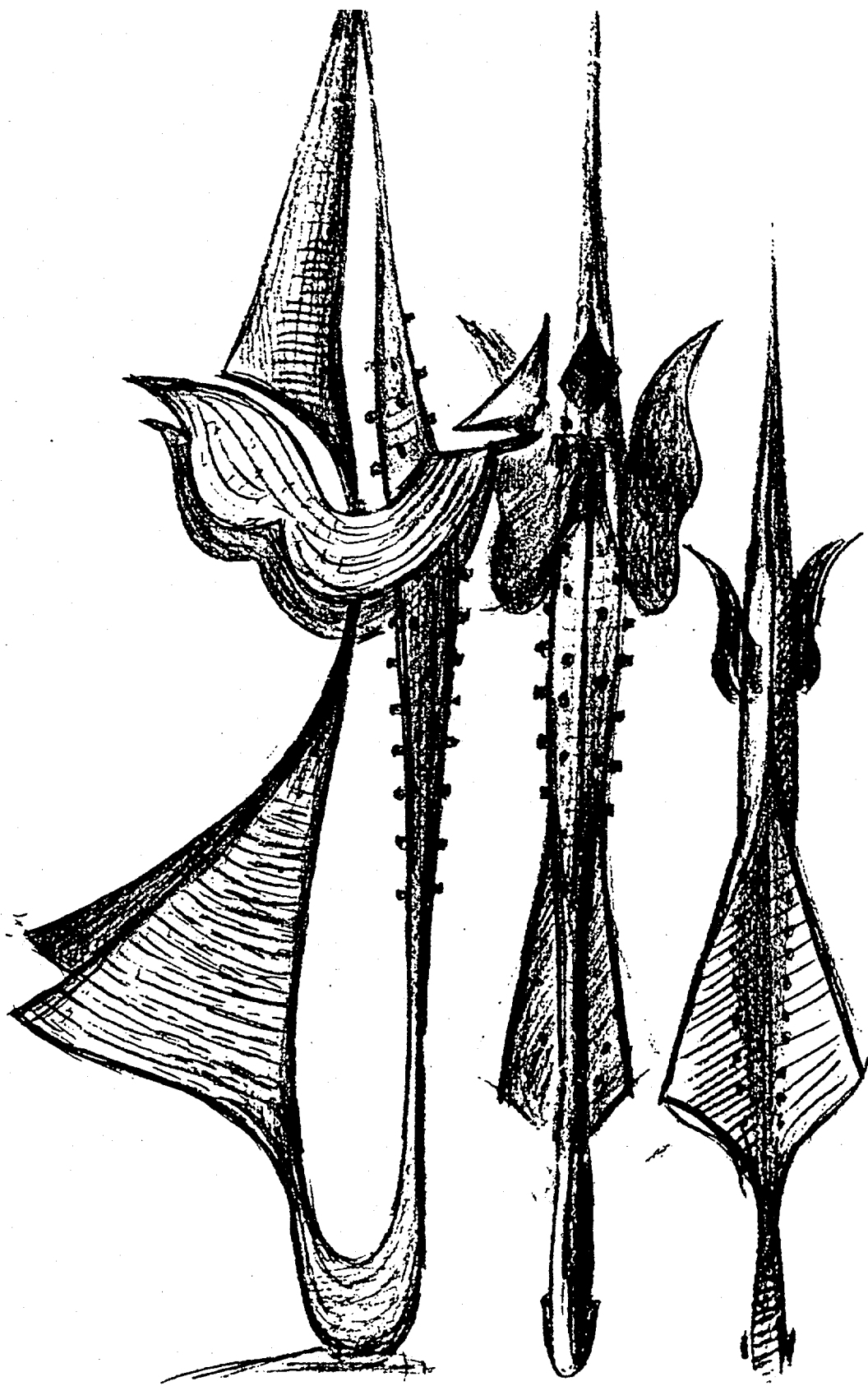
106. Alberto: "Toro" (1956/62).



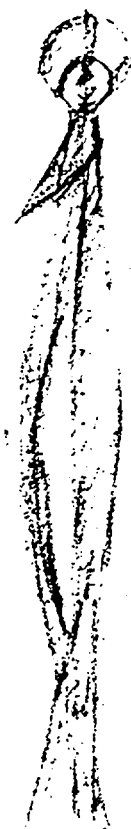
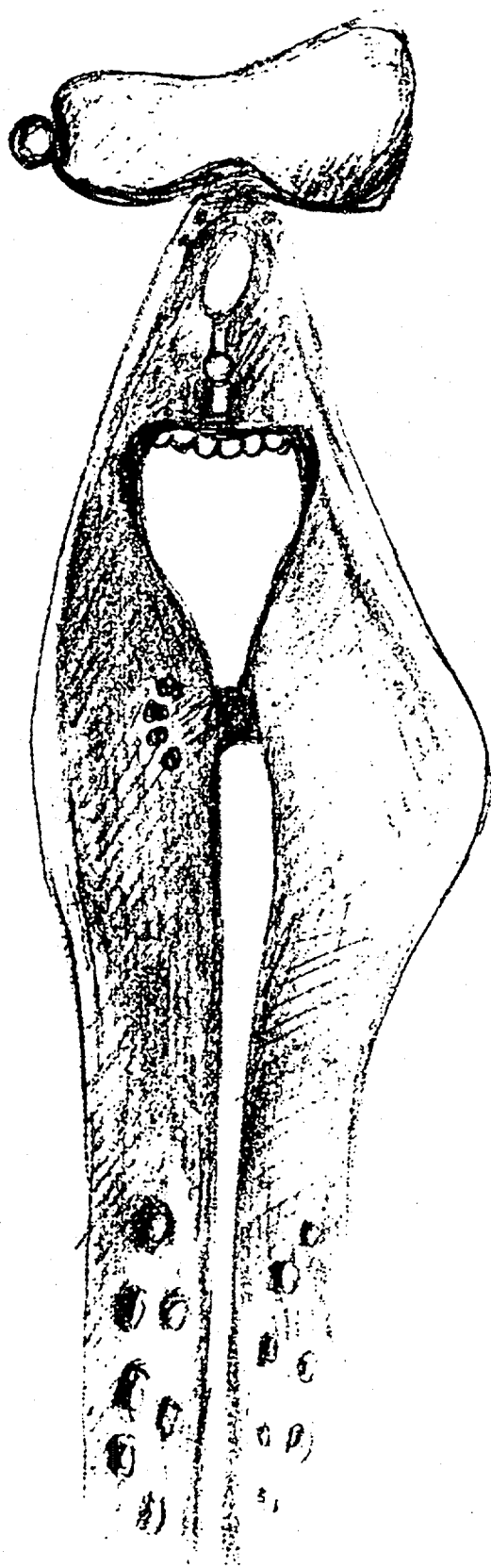
107. Alberto: "Dibujo" (1956/62).



108. Alberto: "Dibujo" (19 56/62).



109. Alberto: "Apuntes escultóricos" (1956/62).



110. Alberto: "Apuntes escultóricos" (1956/62).

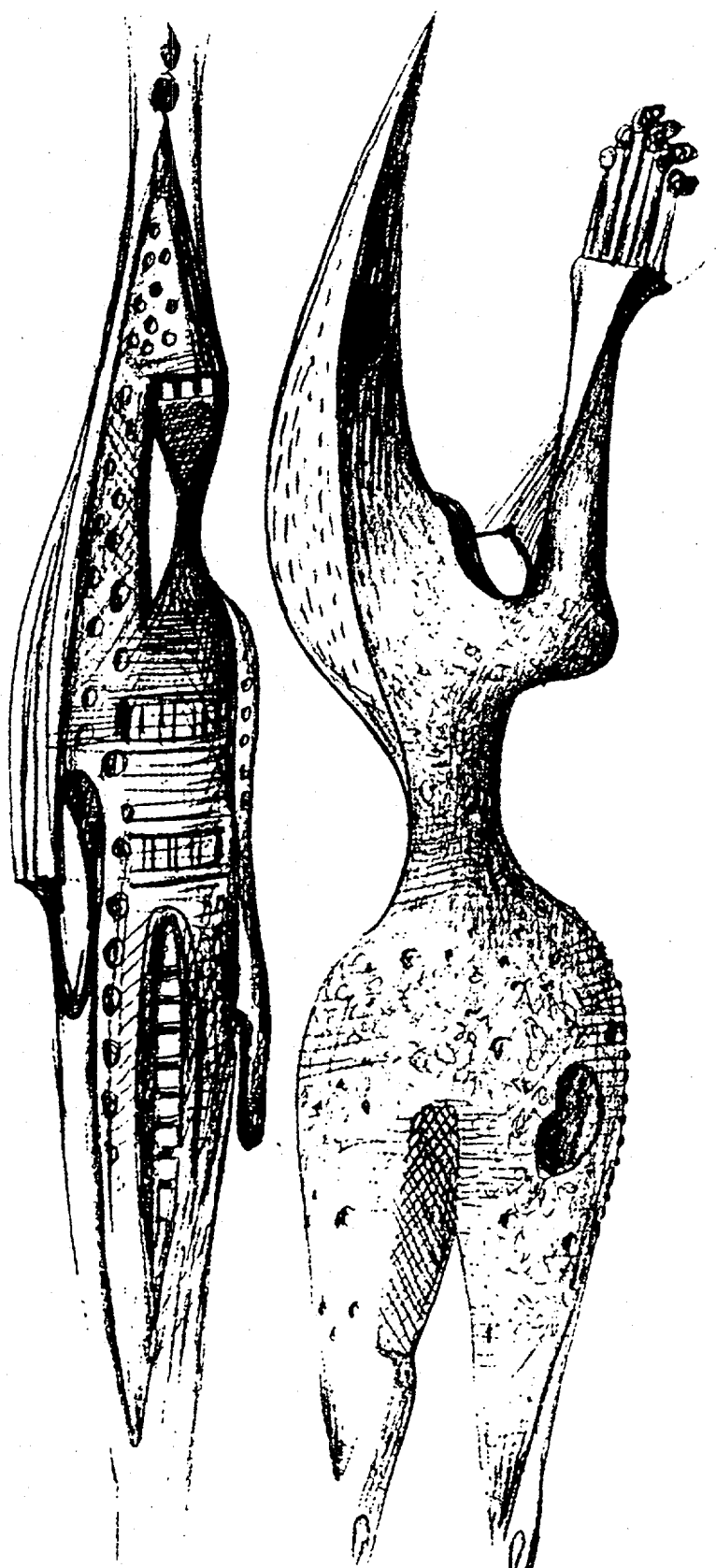
izada, perforada por un amplio vacío central convertido en misterioso centro de atracción. Alberto nos describe aquí como, textualmente, él no hacía más que levantar caminos de la tierra.

La iconografía de estas piezas rusas tampoco ofrece novedades resaltables: casi todo estaba ya presente en España. Figuras femeninas (fundamentalmente campesinas y alguna maternidad), animales (pájaros y toros), y dos figuras masculinas con atributos muy especiales, un torero y un cazador (CAT. 55 y 67) constituyen los principales núcleos de representación; como en las obras españolas, su significado no es unidireccional, sino que a menudo se entrecruzan las identidades y los rasgos, y se excede una caracterización antropomórfica: una mujer puede ser un pájaro (véase, por ejemplo, el dibujo de la il. 102); un hombre se transforma en vegetal (Cazador de raíces). Una fuente (CAT. 60) es también un mástil (vid. el dibujo preparatorio, CAT. D.141, repleto de banderas); puede ser una figura antropomórfica y a la vez es un pájaro; sus connotaciones sensoriales son múltiples: la vemos, la oímos, podemos incluso saborearla si bebemos.

En términos generales, los fundamentos de esta poética "paranoica" no nos ofrecen nada novedoso con respecto a la producción española. Si acaso, podemos hablar de cierto "retroceso" hacia una expresión más directa y de menor capacidad evocativa en buena parte de las piezas, paliada con la presentación de atributos identificables y un tratamiento formal más decorativo: esta tendencia es evidente en piezas como Escultura popular rusa (CAT. 47) y Torero (il. 112).

Además, han desaparecido los sugerentes títulos de las esculturas españolas, sustituidos por denominaciones genéricas muy simples. Lo que no desaparece, sino incluso al contrario, es el tratamiento matérico y un personal uso del color "como materia" que anteriormente solo conocemos a través de contadísimas piezas, aunque se deduzca de las fotografías de muchas otras y de los comentarios y escritos del escultor. Si estas esculturas resultan a primera vista más atractivas que las españolas es precisamente porque en muchas de ellas podemos disfrutar de un complejo tratamiento de pátinas superficiales de pigmentaciones diversas, punteados y rayas, combinaciones de materiales como el yeso, el barro, la madera y el hierro, arenas, alambres, raíces, ramas y conchas.

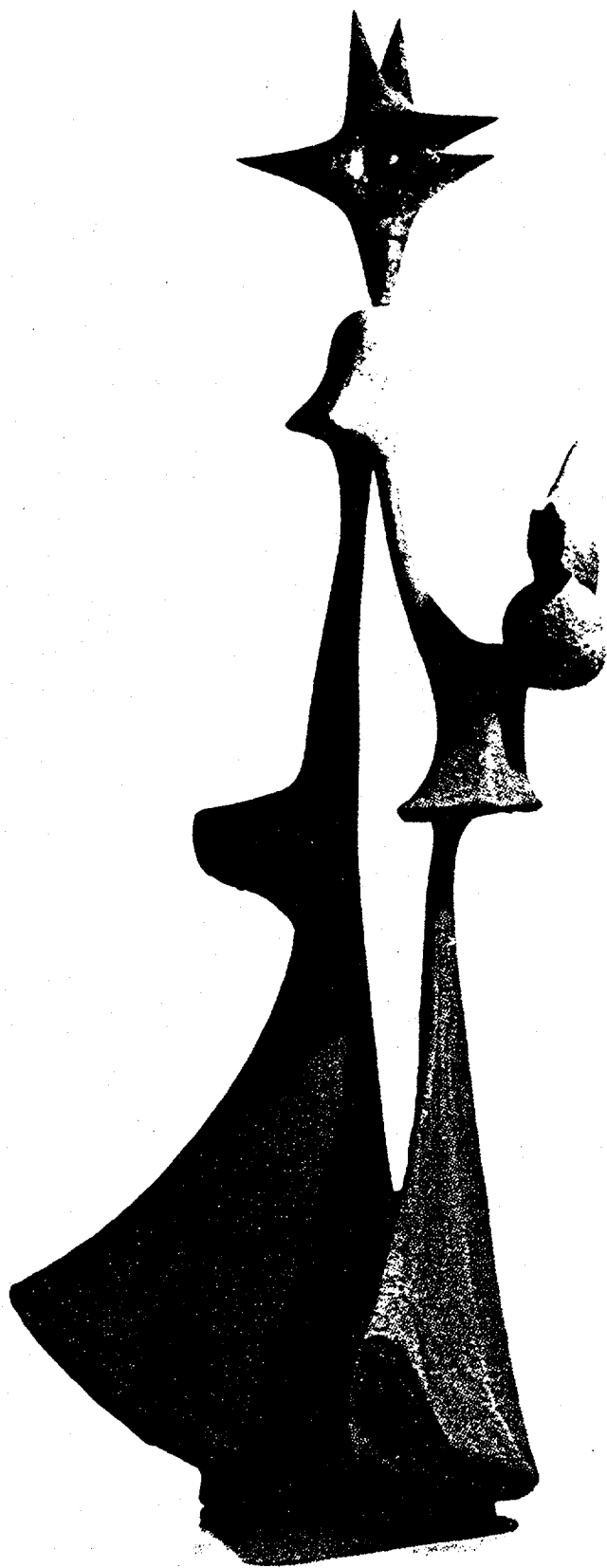
Pero también pueden intuirse algunos elementos innovadores: Alberto no se repite. Sus esculturas rusas no forman estrictamente una unidad; realizadas en un periodo de seis años, nos encontramos, en mi opinión, ante tres conjuntos diferenciados, y pese a la existencia de un sustrato unificador que revierte al pasado es evidente también que existen intereses experimentales; esta afirmación no contradice lo anteriormente expuesto: se trata de profundizar en las bases de una poética ya presente en España, no de definir un nuevo marco de motivos formales y preocupaciones estéticas. El primer grupo de esculturas, cronológicamente anterior a las restantes (20), lo forman una serie de piezas centradas en la recuperación del uso del vacío "expresivo" en estructuras de carácter orgánico. Mujer de la estrella (il. 113), La dama del pan de Riga (CAT. 35) y Toro (il. 114) son



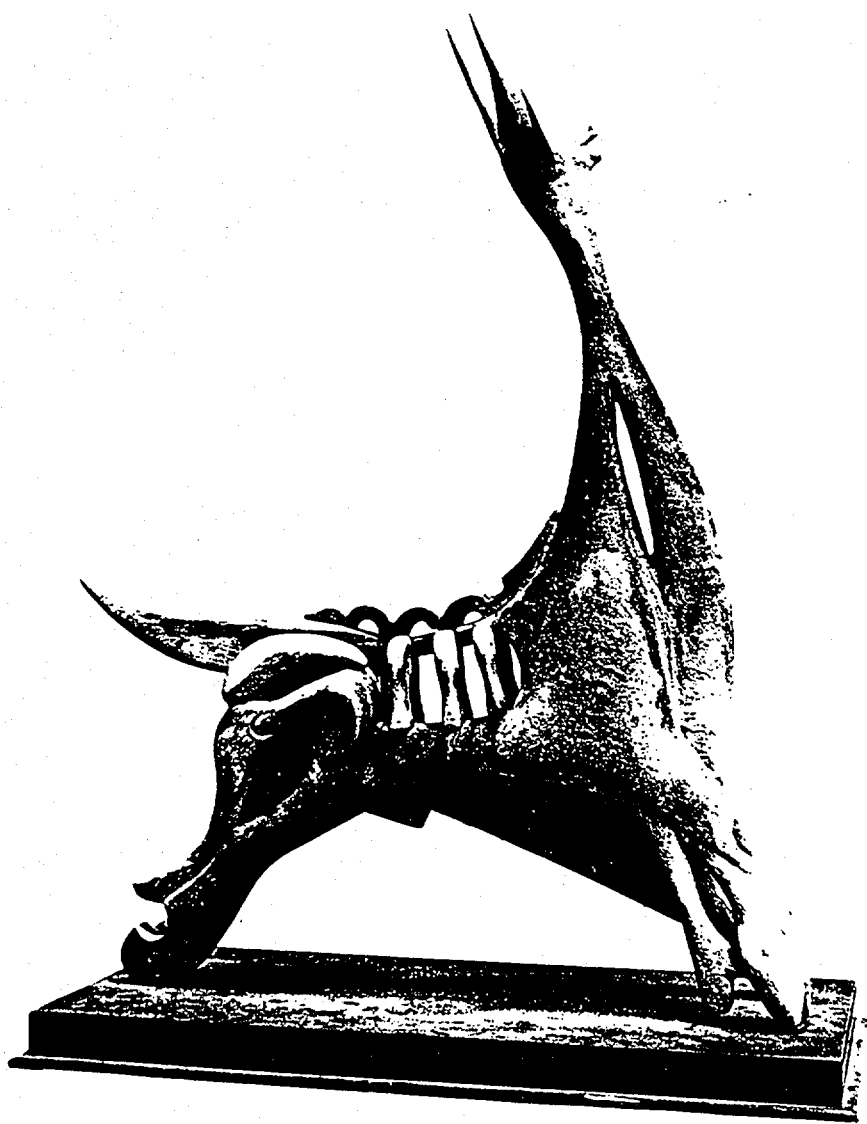
111. Alberto: "Apuntes escultóricos" (1956/62).



112. Alberto: "Torero" (1958/62).

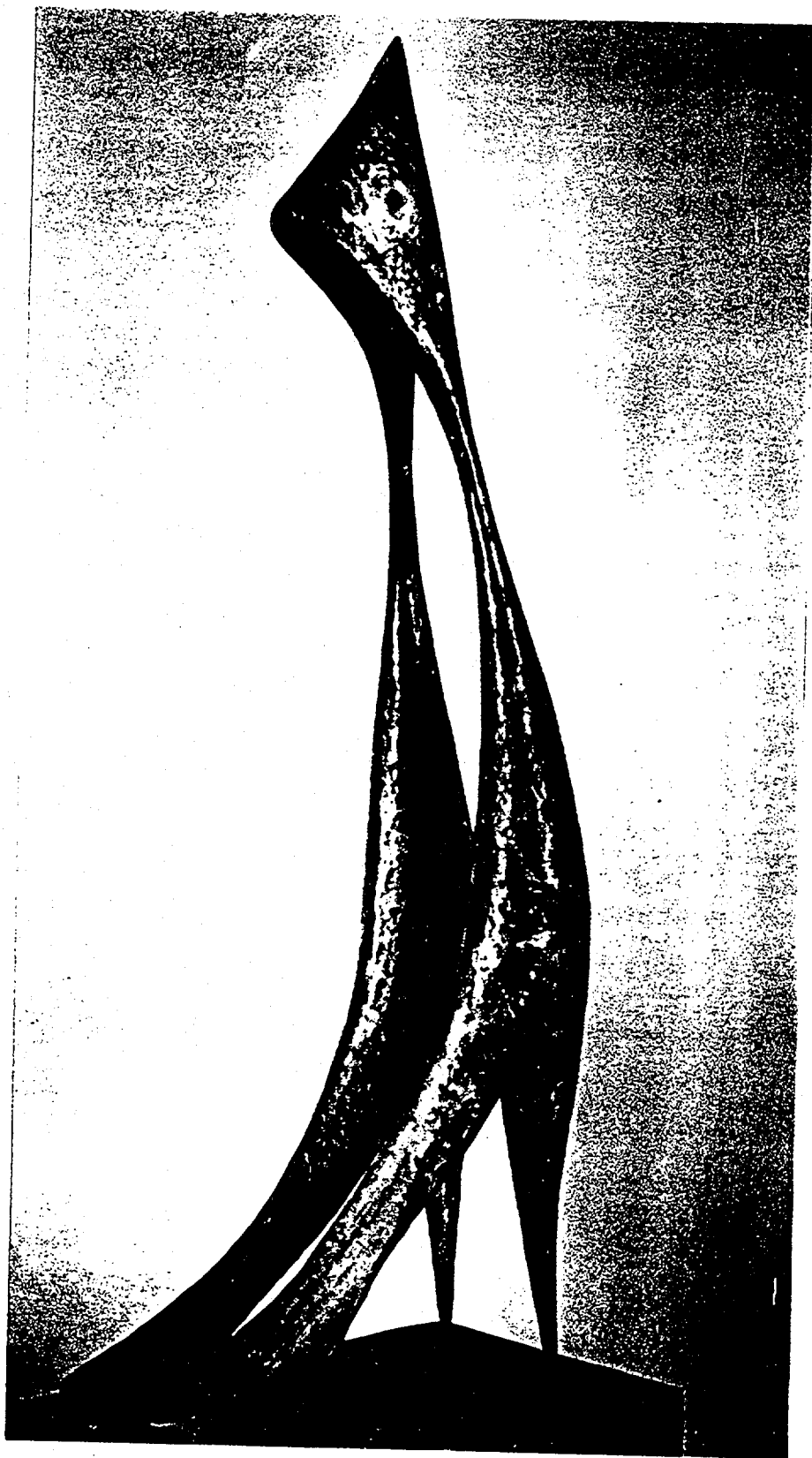


113. Alberto: "Mujer de la estrella" (1956/58).

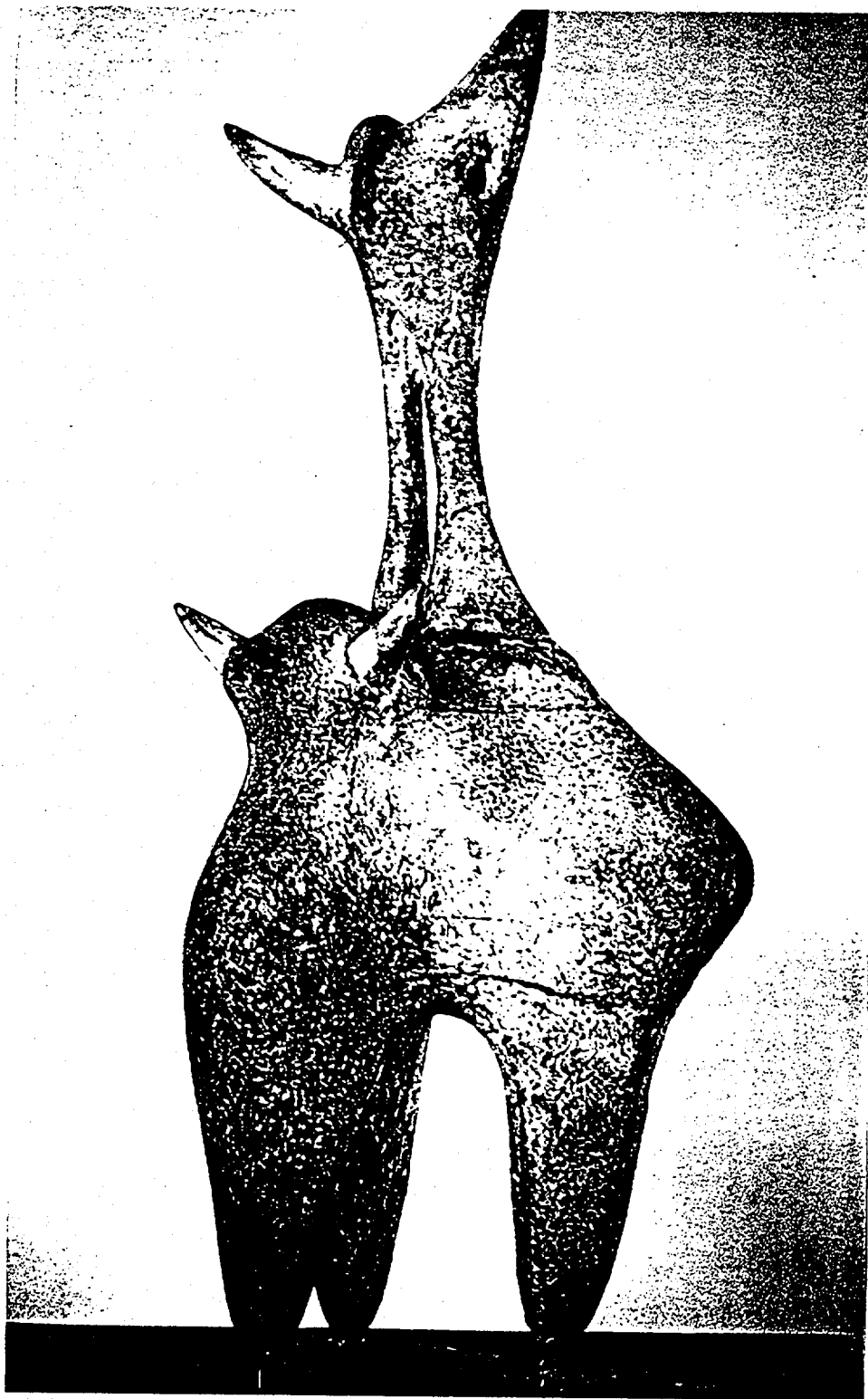


114. Alberto: "Toro" (1956/58).

los mejores ejemplos entre un conjunto de esculturas que retoman uno de los motivos fundamentales en la poética de Alberto: las tres presentan amplias perforaciones centrales en el que teóricamente debería ser su principal punto de identificación; a las tres las identifica una ausencia. Las conexiones con la producción española son evidentes especialmente en Mujer de la estrella (cuyos atributos simbólicos aparecen en El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella) y en el Toro (una reelaboración de Figura rural. Toro bramando en su soledad). Pero hay algo especialmente significativo en este grupo de piezas que nos hace intuir una nueva orientación. Esculturas como Pájaro bebiendo agua (il. 115) y Toros ibéricos (il. 116), y en general la evolución que experimenta la serie de Campesinas (CAT. 41-44 y 49) evidencian que Alberto está aplicando un proceso de síntesis formal hasta reducir la expresión tridimensional a sus componentes mínimos. La última Campesina (o Mujer castellana -il. 117-) (21) ha sido reducida a una forma cóncava de bordes ondulados, sin elemento decorativo alguno. Incluso se ha eliminado el tratamiento matérico superficial, sustituido por una pátina monocroma. Al contrario que en el proceso de abstracción desarrollado en las esculturas españolas, ahora se acentúa más que nunca una expresividad "minimalista", y se abandonan las complejas evocaciones y sentidos plurales previos. Esta pieza es probablemente la más silenciosa y mística de todas las realizadas por el escultor.



115. Alberto: "Pájaro bebiendo agua" (1956/58).

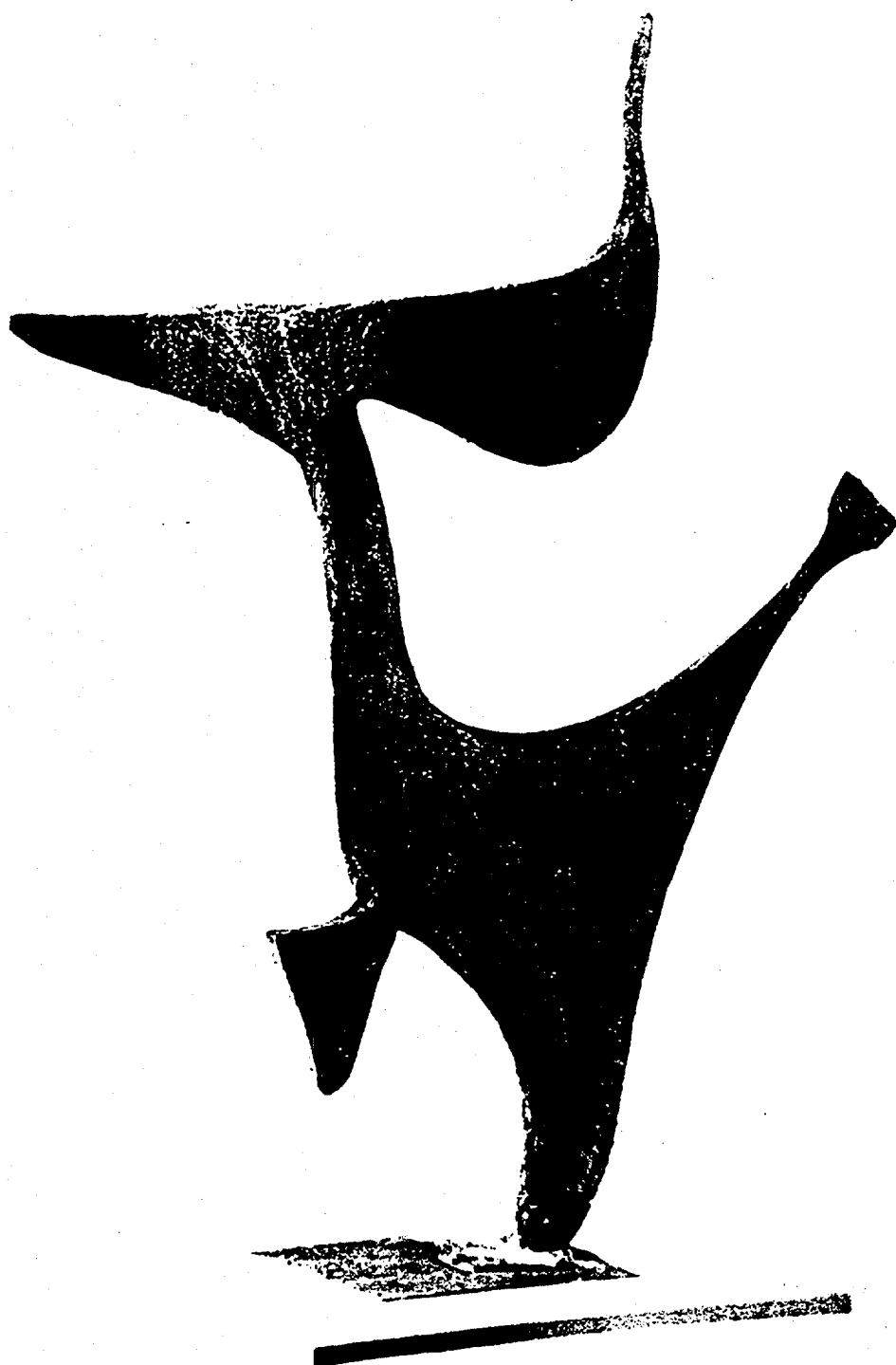


116. Alberto: "Toros ibéricos" (1956/58).

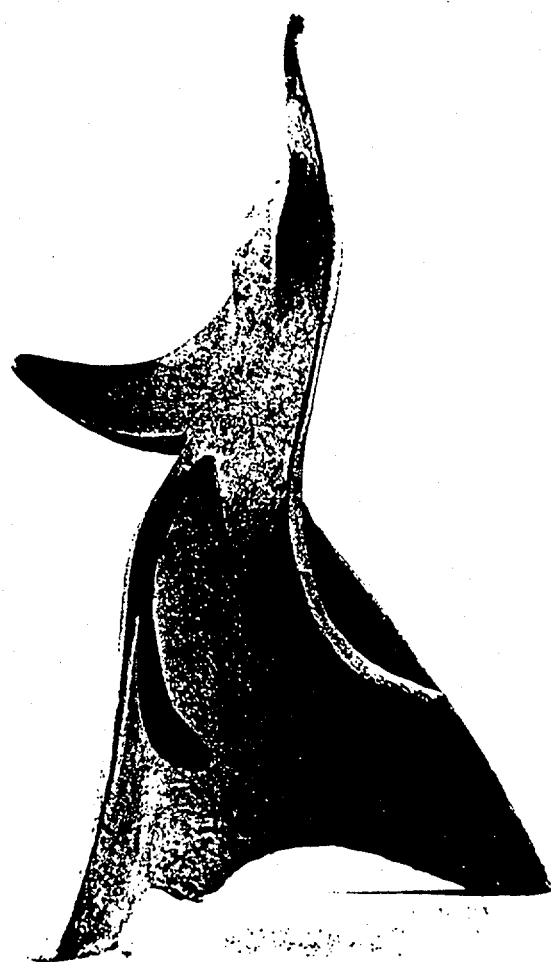
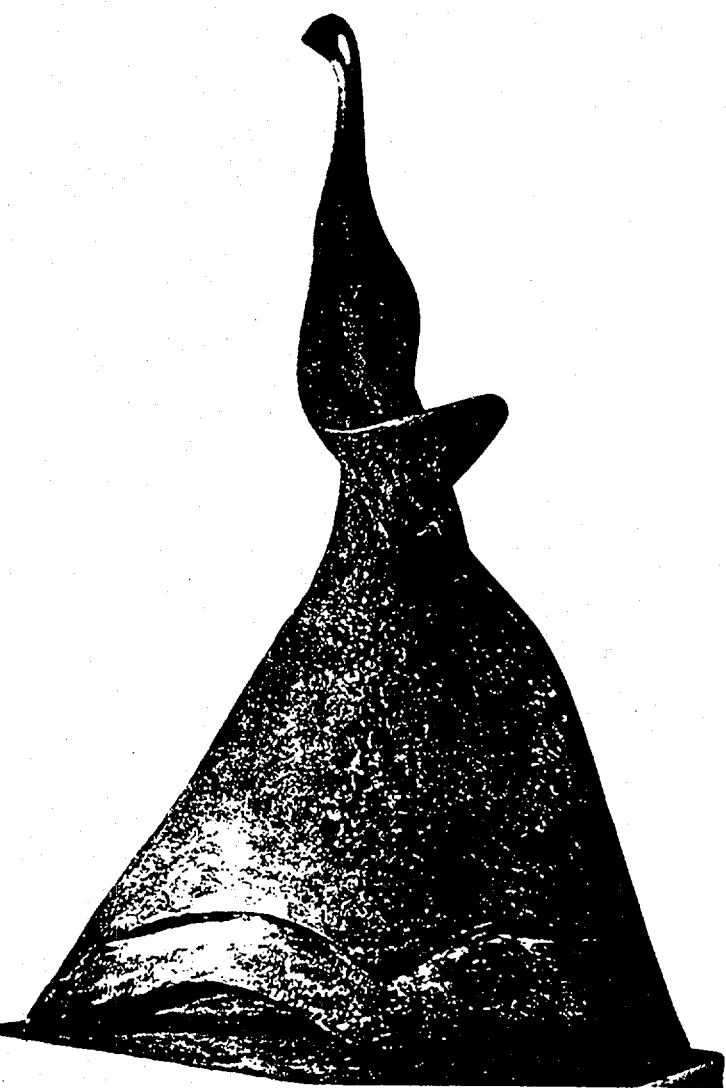


117. Alberto: "Mujer castellana" (1958/62).

Pero se trata de una pieza excepcional y de una vía de experimentación que Alberto reorientará inmediatamente. La Mujer castellana abre paso a un conjunto de obras que yo incluyo en un segundo grupo (CAT. 50-59: Mujer de la bandera, Mujer con una bandera, Mujer en verde, Toro y las piezas realizadas en chapa metálica) a las que complementan algunos dibujos (especialmente CAT. D.110, 116 y 129). Si bien el Toro (il. 118), una de las más bellas esculturas realizadas en Moscú, ha sido reducido a una esencial superficie plana que parece recortada, plegada y puesta en pie, la Mujer en verde (il. 119-120) vuelve a recuperar un tímido motivo decorativo (el volante de la falda), y las "mujeres con bandera" reiteran un evidente valor simbólico. La conclusión necesaria de los trabajos "laminares" en yeso, madera o pastas modeladas era el uso de chapa de hierro. Alberto construía, al igual que Pablo Gargallo, patrones en cartón de los distintos componentes de la pieza, para después recortar y repujar las láminas metálicas, y empalmarlas con remaches de aluminio, con cola y con serrín (22). Pero esta nueva técnica no fue empleada para lograr estructuras "minimalistas". La extrema flexibilidad de la lámina de hierro sirve a Alberto para yuxtaponer fragmentos recortados como ya había hecho en alguna obra española, y jugar con motivos decorativos: como sobre la arcilla o el yeso, sobre la plancha metálica se pueden trazar campos de líneas y puntos, incisiones y cortes, tal como se presentan en Minerva de los Andes (il. 121), Mujer castellana (CAT. 57) o Mujer con cuervo (CAT. 59). La riqueza expresiva se acentúa al combinar el uso de la plancha metálica con otros materiales,



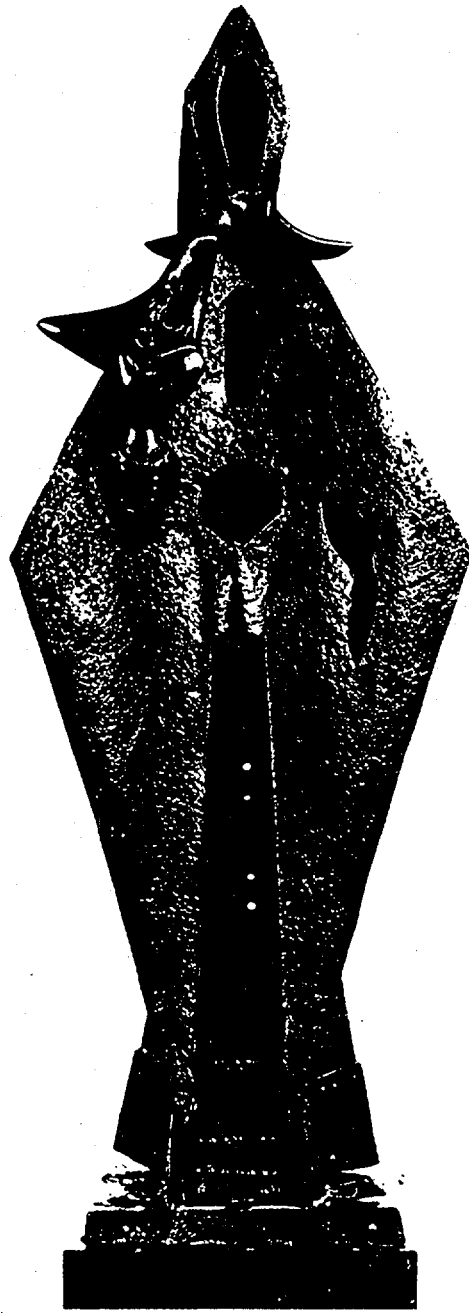
118. Alberto: "Toro" (1958/62).



119, 120. Alberto: "Mujer en verde" (1958/62).



121. Alberto: "Minerva de los Andes" (1958/62).



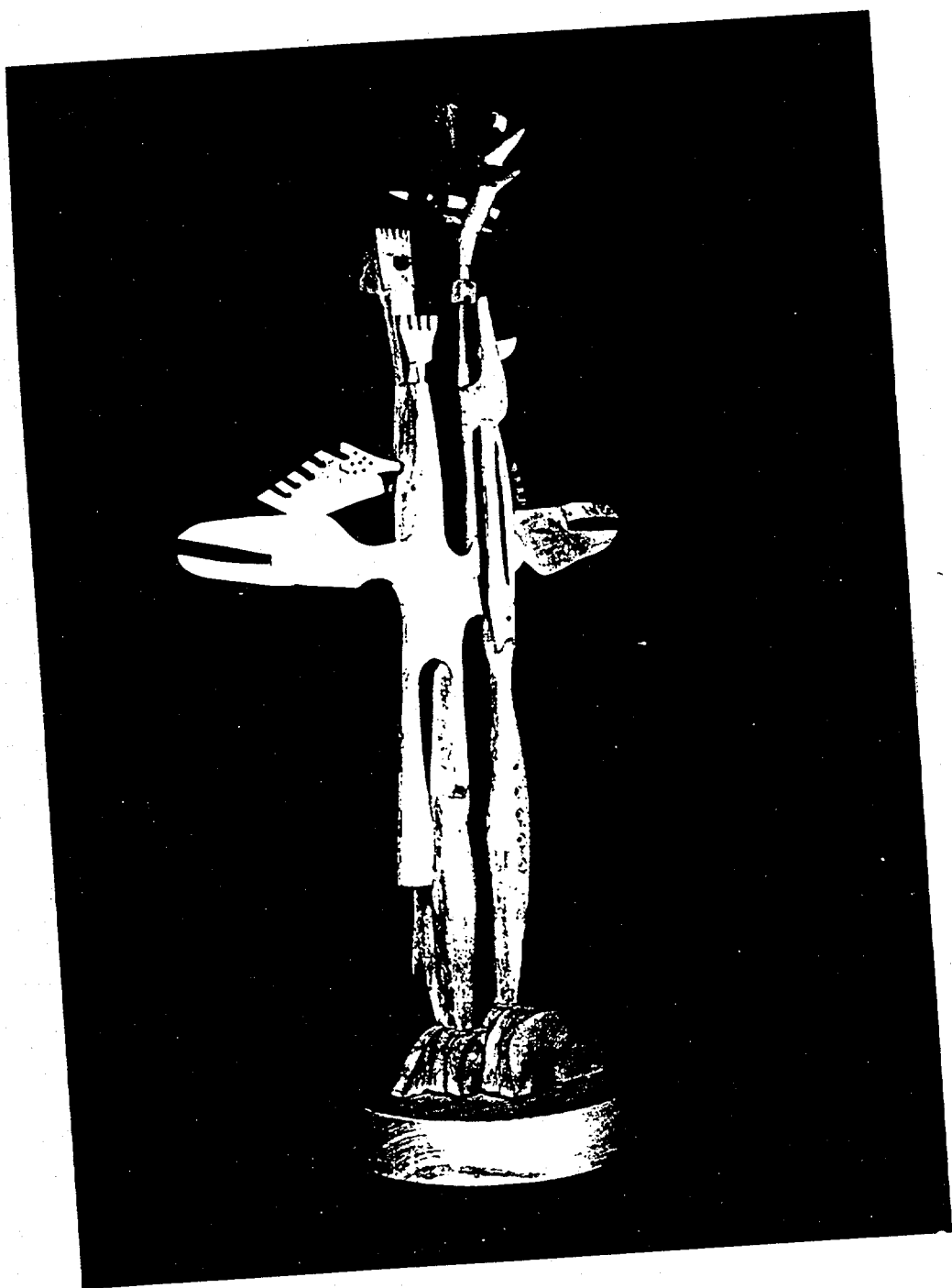
122. Alberto: "Mujer castellana" (1958/62).

como la madera, y al recubrir las estructuras con pátinas policromas (Mujer castellana -il. 122-).

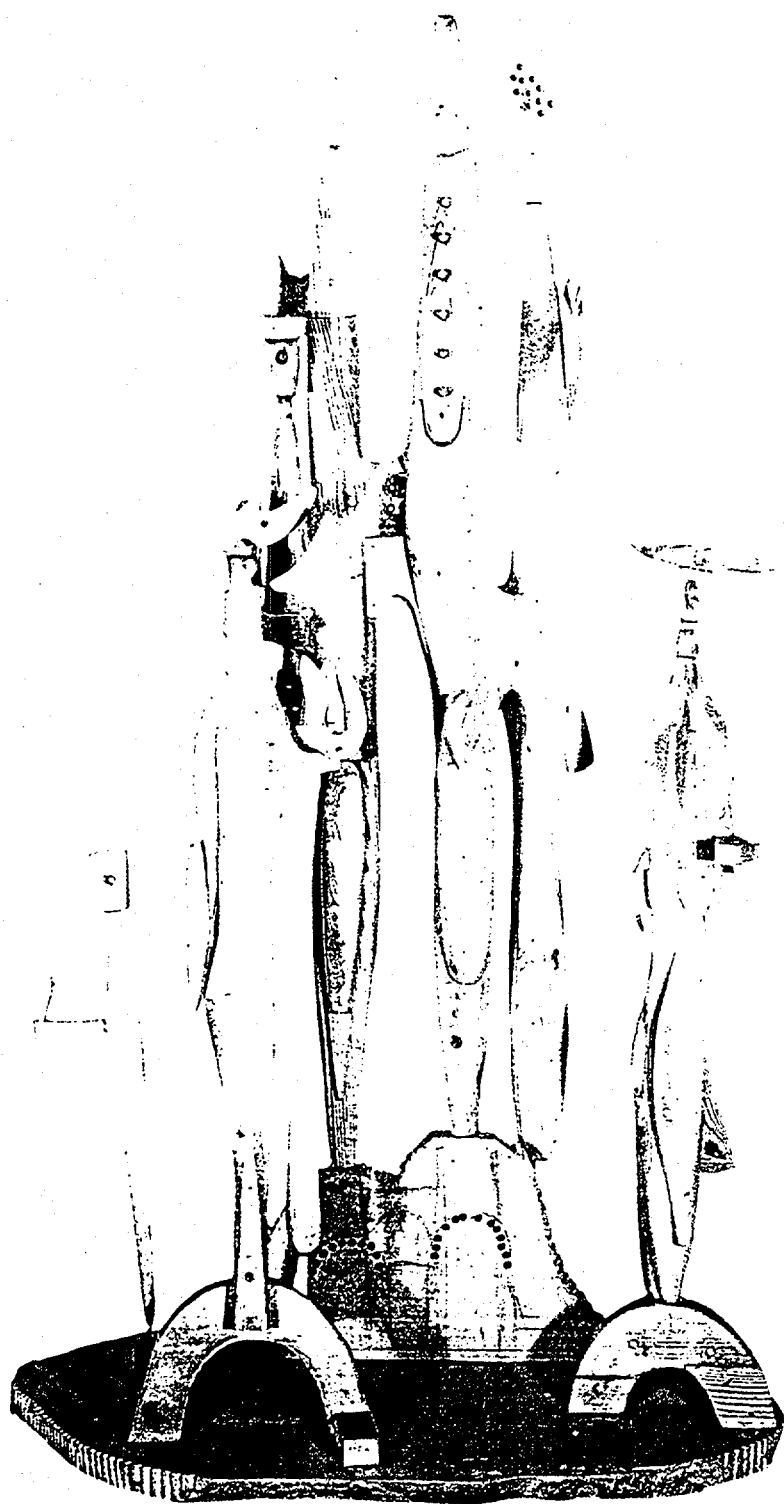
Aun cuando el uso de esta técnica es completamente nuevo en la obra de Alberto, creo que es necesario regresar a España para encontrar sus raíces. Es en la obra de artistas españoles donde el trabajo escultórico en plancha metálica (Pablo Gargallo) y hierro soldado (Julio González, Picasso) ha tenido un desarrollo cuantitativa y cualitativamente más importante. Ya he comentado anteriormente conexiones puntuales de Alberto con Gargallo, y ahora las reitero. Pero pese a que el carácter decorativo de estas piezas nos permite establecer este vínculo lejano, creo que son de nuevo experimentaciones más avanzadas, vinculadas al surrealismo, las que se encuentran en la mente de Alberto al emprender esta nueva orientación. No hay que olvidar el episodio parisino de Alberto: en el pabellón del 37, Julio González exponía su "Montserrat" en hierro forjado y soldado, y Calder su "Fuente de Mercurio" en hierro y cobre; sus contactos con estos escultores y con Picasso le permitieron descubrir las nuevas posibilidades del trabajo en metal, las aplicaciones del uso de "fragmentos" yuxtapuestos mediante la técnica del assemblage, la capacidad de manipulación formal de un material como la lámina de hierro y la chapa metálica, a la vez resistente y muy flexible. Este trabajo en metal era el único que permitía a Alberto evitar la fragilidad del modelado en pastas sin renunciar a un contacto directo con el material, una elaboración "artesanal" que era fundamental para él, como hemos visto. Además, el proceso de trabajo con chapa metálica es más "azaroso" y más libre que el

que caracteriza las técnicas de talla: el método de yuxtaposición deja "hablar" a los fragmentos por sí solos, permite intercambiar los sentidos y las direcciones.

Es posible que Alberto hubiera deseado continuar sus investigaciones en metal y pasar del trabajo con plancha metálica a la soldadura laminar, siguiendo la senda de González y Picasso, y la de buena parte de la escultura posterior. Desgraciadamente, no contaba con los medios para ello. Así que en sus últimas esculturas optó por un trabajo "intermedio", con un material a su completa disposición en la Unión Soviética: la madera. Un tercer grupo de obras entre las producidas en la U.R.S.S. (CAT. 61-67) se sirven, efectivamente, de la madera como material-base. Ahora bien, nuestra percepción más habitual del trabajo escultórico en madera relaciona a este con la talla, y habría que hacer una rotunda aclaración al respecto: Alberto no talla la madera. Las piezas en madera se yuxtaponen, siguiendo las habituales pautas del assemblage. Sus elementos estructurales son trabajados como material de herrería, son torneados, lijados y bruñidos (23); se trata de un verdadero "modelado" de la madera, sobre el que se realizan, como en la arcilla y el yeso, incisiones y raspaduras, así como recubrimientos superficiales con colores y materias. La madera ofrece, además, texturas y calidades propias, veteados, rugosidades y nudos que "se encuentran" en ella misma, y que se oponen a su consideración como un material abstracto dispuesto a una manipulación conceptual unívoca.



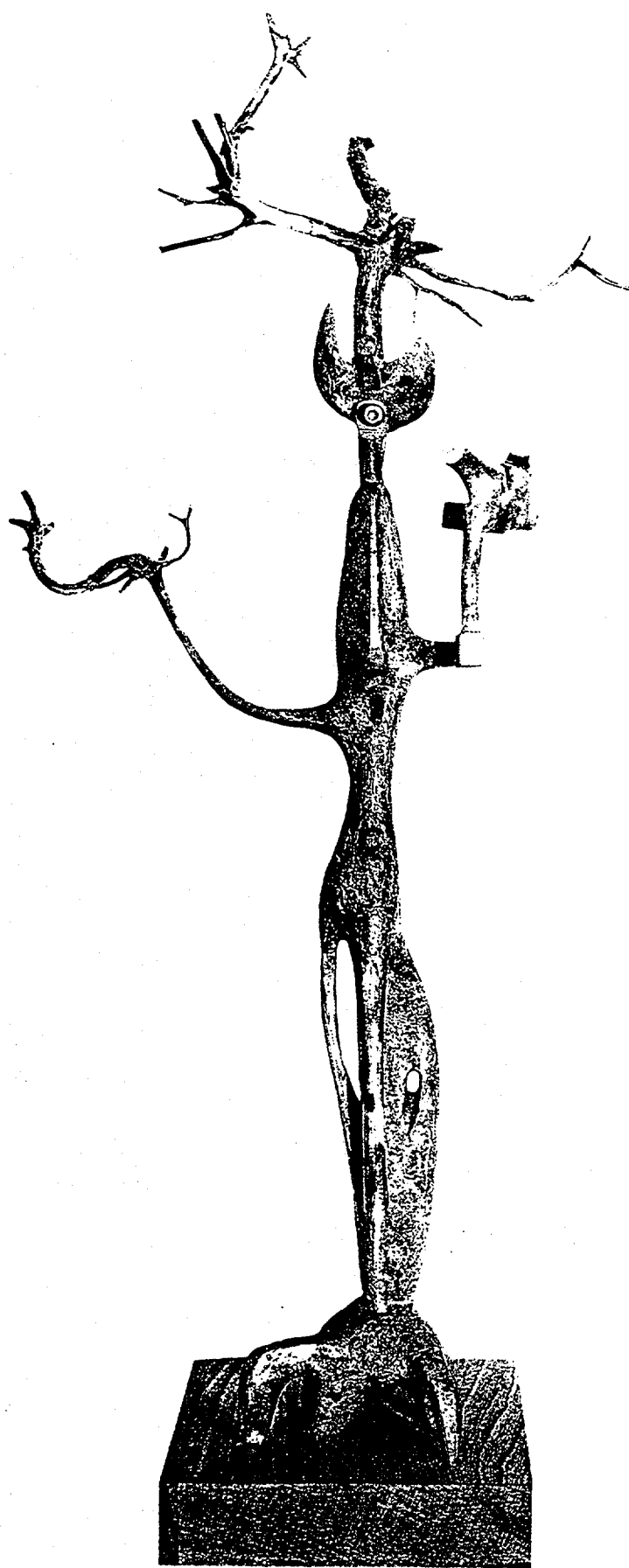
123. Alberto: "El gallo y la gallina" (1958/62).



124. Alberto: "Monumento a la paz" (1961-62).

En su conjunto, las obras rusas de Alberto deben ser consideradas con precaución. No guardan relación directa con los derroteros de la escultura occidental de los años 50; mucho menos aún con la escultura soviética de la época, anclada en un programático realismo socialista al servicio del estalinismo. Se trata de obras que miran directamente al pasado español, pero en el exilio han perdido buena parte de su carga utópica y heroica. Aparentemente, podría parecer que Alberto ha conseguido materializar ahora algunas de sus ideas, con más tranquilidad y más medios, pero ni las ideas son nuevas ni los tratamientos y experimentaciones ofrecen grandes hallazgos que no se hubieran dado ya en los años previos. La tranquilidad (en realidad fruto de un aislamiento casi total) solo condujo a Alberto a derivaciones decorativas, y las tímidas experimentaciones con nuevos materiales y texturas vienen a reforzar una consideración más objetual de las piezas: se trata de proyectos que Alberto ya sabe irrealizables, son más claramente piezas de museo. Convertidas en "testimonios", supervivientes en el exilio, su mayor valor se deduce del hecho de que nos ayudan a comprender las ramificaciones de un universo fascinante gestado por un puñado de hombres en la España de los años 20 y 30, mucho más compleja y efervescente de lo que los discursos posteriores nos han hecho creer.

La culminación de estas piezas terminales se encuentra en la última escultura de Alberto, Cazador de raíces (il. 125). Este fabuloso ser, a la vez humano y vegetal, resume testimonialmente lo mejor de la poética del escultor.



125. Alberto: "Cazador de raíces" (1962).

Consciente ya de la cercanía de su muerte, Alberto nos ofrece una visión paradójica del hombre, dramática y humorística a la vez: un cazador que intenta atrapar su identidad y acaba convirtiéndose en su propia presa, un "cazador cazado". El buscador de fundamentos se ha convertido, en el curso de su acción, en aquello que buscaba. Una concepción antropológica de integración natural por encima de la mística y la postración silenciosa, el resultado de una voluntad de autoafirmación en la naturaleza. Una poderosa elevación vertical que parte de gruesas raíces hincadas en la tierra.



126. Pablo Neruda en Moscú con la escultura "Cazador de raíces", 1962.

NOTAS.

1. ARAGON, Louis. "En Moscú hay escultores". LES LETTRES FRANÇAISES. 31 de enero de 1952 (nº 399); traducción española incluida en ARAGON, Louis; BRETON, André. Surrealismo frente a realismo socialista. Barcelona, Tusquets, 1973, pp. 53-62.
2. Juan Antonio Gaya Nuño comenta someramente la obra española de Alberto en su monografía Escultura española contemporánea. Madrid, Guadarrama, 1957; es prácticamente el único crítico que nos ofrece informaciones hasta la aparición de la monografía de Peter Martin (Luis Lacasa) en 1964.
3. Vid. RENAÚ, Josep. Arte en peligro 1936-1939. Valencia, 1980, p. 84.
4. Habría que precisar que otras publicaciones sobre Alberto mencionan la existencia de cuatro piezas realizadas entre 1949 y 1956 (CAT. O-R), a la vez que insisten en su escaso valor artístico (vid. ROBLES VIZCAINO, M^a Socorro. "Aportaciones sobre Alberto". CUADERNOS DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA. Granada, 1974, p. 237); no han sido publicadas nunca y la familia del escultor no me ha facilitado información sobre ellas.

5. Testimonio de Alcaén Sánchez, entrevista del 8 de marzo de 1989.
6. Carta a Luis Lacasa, septiembre de 1958; publicada en la recopilación de escritos de Alberto Palabras de un escultor, Valencia, Fernando Torres, 1975, pp. 15-26.
7. Vid. ALAMEDA, Sol. "La obra de Alberto (Sánchez) regresa a su patria". GALERIA. Madrid. Junio de 1975, p. 7, y las informaciones sobre la actividad de Lacasa en la Unión Soviética incluidas en la edición de sus Escritos, 1921-1931. Madrid, 1976 (ed. de Carlos Sambricio).
8. Carta a Luis Lacasa, Moscú, septiembre de 1948; fragmento citado en ROBLES VIZCAINO/1974 (2), op. cit., p. 236.
9. Sobre los "niños de Moscú", vid. ZAFRA, Enrique (et al.) Los niños españoles evacuados a la U.R.S.S. (1937). Madrid, Eds. de la Torre, 1989; incluye una fotografía de algunos de los niños en una excursión junto a Alberto y Dolores Ibárruri, entre otros. José Fernández Sánchez fue uno de aquellos niños, y recibió clases de dibujo de Alberto. En una entrevista del 26 de febrero de 1991 me ha reiterado sus impresiones sobre el escultor, ya expuestas en su libro Mi infancia en Moscú (vid. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE/1989, p. 14): "Nuestro profesor de dibujo era Alberto Sánchez. Entraba en el aula con una cartera abultada y de ella sacaba un manojo de cebollas, unos tomates, una sartén, una vasija de barro. Nos decía que los objetos aquellos los había robado a Clara, su mujer. En una repisa sobre el encerado iba colocando los objetos que deberíamos dibujar.

En lugar de hablar para toda la clase, Alberto se iba desplazando de un pupitre a otro, mostrando cómo había que dibujar. Recuerdo bien que se sentaba a mi lado, apretujándose contra mi compañero de pupitre, me pasaba el brazo sobre el cuello para no tapar el dibujo y comenzaba a hacer rayas por encima de las mías. La forma que tenía de sentarse era incómoda para mí, pero no desagradable. Con fuertes rasgos señalaba los lugares claros y oscuros del objeto; después que él los señalara en el papel, yo los descubría en el objeto. A lo largo de los cuarenta y cinco minutos que duraba la clase, se sentaba varias veces con cada uno, pues éramos sólo ocho. Yo tenía bastante confianza con él. En una ocasión le mostré la foto del Palacio de los Soviets, que se proyectaba levantar en el centro de Moscú. El futuro edificio tenía forma de una torre piramidal cónica, coronada por una estatua de Lenin. Era una especie de torre de Babel imaginada por Brueghel. Junto con la estatua del edificio superaría en altura al Empire State de Nueva York. La prensa hablaba mucho del Palacio de los Soviets y siempre en tono elogioso. Yo quise conocer la opinión de Alberto Sánchez y le pregunté qué le parecía aquello:

-¿Eso? Una tarta.

Me dejó asombrado la respuesta. Era original y además, yo me percaté de ello, arriesgada."

10. Un breve comentario sobre la pintura de Kontchalovski se incluye en ACADEMIA DE LAS ARTES DE LA U.R.S.S. El arte

- de los países socialistas. Madrid, Cátedra, 1982, pp. 134-136. Los óleos de Alberto tienen claras influencias del pintor soviético.
11. Vid. ROBLES VIZCAINO/1974 (2), op. cit., pp. 235 y 241.
 12. Alberto realiza en vida tan solo dos exposiciones en la U.R.S.S.: la primera, a su llegada en 1938, con obras realizadas en España (vid. ROBLES VIZCAINO/1974 (2), op. cit., p. 235); la segunda en 1959, en los locales de la Unión de Pintores Soviéticos de Moscú, con dibujos y óleos realizados en España y la U.R.S.S.
 13. Tal es el caso de sus colaboraciones para la puesta en escena de "La Dama Boba", "El Alcalde de Zalamea" y las obras de C. M. Arconada "Manuela Sánchez" y "La Molinera".
 14. Alcaén Sánchez me ha informado (entrevista del 8 de marzo de 1989) de una oferta de salida del país poco tiempo después de su llegada. La familia ha comentado la imposibilidad posterior de abandonar la U.R.S.S.: "Cuando nosotros pudimos venir, Alberto había muerto. En años anteriores era algo que no se planteaba, porque se sabía que no era posible. Pero su mayor deseo, sin duda, hubiera sido volver" (vid. ALAMEDA/1975, op. cit., p. 8).
 15. Cfr. BOZAL, Valeriano. "Alberto Sánchez y "Don Quijote"." NUESTRO CINE. Madrid. Julio de 1964 (nº 31), pp. 38-39. Asistí a una reciente proyección del film en la Filmoteca Española.
 16. Los "cuadros escenográficos" pertenecen, según Alcaén Sánchez, a "un género (...) característico del Alberto de

1947-56" y solo en ocasiones dieron origen a escenografías verdaderas.

17. Cuatro de las obras solo son conocidas por menciones; ver el apartado 1.b del CATALOGO, piezas S-V.
18. Hay incluso intentos de reconstrucción de esculturas españolas, tal como reflejan los apuntes D. 138 y 139, basados en las piezas Escultura rural toledana y Monumento a los pájaros.
19. Vid. la carta a Luis Lacasa, septiembre de 1958 (SANCHEZ/1975, op. cit., p. 18: "Acepto con mucho gusto el intercambio que me propones en un cambio de ideas para ver si podemos desentrañar algunas dudas sobre cuestiones de artes plásticas").
20. Tradicionalmente, se han establecido dos periodos cronológicos en la producción soviética de Alberto: 1956/58 y 1958/62. Es prácticamente imposible establecer una cronología absoluta, y mis apreciaciones se basan en el estudio de los caracteres formales; lo que sí sabemos es que las obras en madera son las últimas en la producción del escultor (1960/62).
21. Supongo que es posterior en vista de los caracteres formales; las piezas rusas no fueron fechadas por el autor (ver nota 20).
22. Vid. la información que suministra Jorge Lacasa sobre las técnicas utilizadas por Alberto en ROBLES VIZCAINO/1974 (2), op. cit., p. 241 (nota 55).
23. Ibídem.

DATOS BIOGRAFICOS.

1895.

El ocho de abril nace en Toledo, en la casa familiar de la Calle de la Retama (hoy Calle del Espino), nº 5 (barrio de Covachuelas). La familia es humilde: su padre, Miguel Sánchez, es panadero; su madre, Amalia Pérez, sirvienta. Alberto es el segundo de seis hermanos.

1900-1905.

En Toledo cuida los cerdos del "Tío Manolo" y reparte el pan de la tahona de su padre; recorre los pueblos toledanos ayudando a un carretero en el acarreo del trigo.

1905.

El negocio familiar quiebra; el padre de Alberto decide trasladarse a Leganés y más tarde a Madrid. Él permanece en Toledo, trabajando como aprendiz en la herrería de D. Santiago Ramírez durante casi tres años.

1907.

Tras enfermar de la vista, se reúne en Madrid con su familia, que se ha instalado en la Calle Mira el Sol, nº 3, 3º dcha., en el barrio de Lavapiés. Rechaza un nuevo oficio como aprendiz de zapatero y entra en el taller de un escultor-decorador, D. José Estanys, donde se familiariza con el trabajo del yeso. Establece sus primeros contactos políticos (socialistas).

1910.

Un amigo de la Casa del Pueblo le enseña a leer y a escribir (tiene 15 años).

1910-1917.

Comienza a trabajar por las noches como panadero, profesión que no abandonará hasta 1926; paralelamente crece su interés por el arte: frecuenta museos (Arqueológico, Reproducciones, Prado) y recorta y colecciona ilustraciones.

Aumentan sus contactos con el bullicioso ambiente obrero madrileño; ingresa en las Juventudes Socialistas. En 1915 viaja a Lisboa con su amigo Francisco Mateos.

1917-1920.

Servicio militar en el Regimiento Mixto de Ingenieros de Melilla. Recorre numerosas poblaciones marroquíes y en largos periodos de ocio y contacto con el paisaje norteafricano hace sus primeras esculturas, figuras de moros modeladas en arcilla.

1920-1923.

Regreso a Madrid y al trabajo nocturno de panadero. Aprovecha el corto tiempo de fermentación de la masa del pan para dormir, y de día recorre la ciudad, visitando museos y entrando en contacto con tertulias en los cafés, especialmente en el Café de Atocha.

Es rechazado en el examen de ingreso a la Escuela de Artes y Oficios; asiste temporalmente por libre a clases de dibujo en

la Escuela, pero pronto las abandona porque "las correcciones de los profesores eran burlas". Dibuja asiduamente "asuntos populares y proyectos de carteles monumentales para anunciar los mítines de propaganda". Se instala en el 4º piso de la Calle Mira el Sol, nº 3, en una buhardilla que convierte en estudio.

1923-1924.

En el Café de Oriente de la Glorieta de Atocha conoce al pintor uruguayo Rafael Barradas, que le introduce en el ambiente artístico y le proporciona colaboraciones (dibujos) en las revistas gallegas de vanguardia "Alfar" y "Ronsel". También por esas fechas conoce al crítico de arte Manuel Abril y a los arquitectos Luis Lacasa y Enrique Segarra.

1925.

A instancias de Barradas y otros compañeros, participa en la E.S.A.I. (Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos), mostrando un conjunto de obras de raigambre cubista. El relativo éxito de su participación (recibe críticas favorables de dos de los principales comentaristas de la época, Juan de la Encina y Manuel Abril) da origen a una campaña para que la Diputación de Toledo le conceda una beca; la solicitud es firmada, entre otros, por el Director del Museo de Arte Moderno y por el Presidente del Ateneo de Madrid.

1926.

Primera exposición individual en el Ateneo de Madrid. La Diputación toledana le concede la beca, a partir del verano y durante tres años, por un importe de 2500 pts. anuales, lo que le permite abandonar el trabajo de panadero y dedicarse por completo a la escultura.

Realiza numerosos dibujos "dinámicos" de influencia cubo-futurista.

1927.

Con Benjamín Palencia primero, y más tarde, esporádicamente, con Maruja Mallo, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Enrique Segarra, Juan Manuel Caneja, Luis Felipe Vivanco, Gil Bel... realiza excursiones por los campos meridionales cercanos a Madrid, preferentemente en la zona de Vallecas hasta el Cerro de Almodovar. Los paseos se extienden, en los años siguientes, por la provincia de Toledo.

Un enfrentamiento con las autoridades de la Diputación de Toledo provoca la anulación de la beca. Para mantenerse, además de la ayuda de Luis Lacasa y otros amigos, se presenta al Concurso Nacional de Escultura: su "Monumento a Góngora" gana un accesit de 1000 pts.

1928-1931.

Periodo de máxima creatividad escultórica. Expone en el Ateneo de Madrid y en el Jardín Botánico. En 1930 presenta un "Monumento a los niños" al Concurso Nacional de Escultura.

1932.

Logra una plaza de profesor de dibujo en el Instituto de Segunda Enseñanza de El Escorial, donde se instala. Por primera vez, un grupo de obras suyas (esculturas y dibujos) se exponen en el extranjero (Berlín y Copenhague), en el marco de la 2ª E.S.A.I.

Federico García Lorca y Eduardo Ugarte le encargan los decorados y figurines para una adaptación de "Fuenteovejuna" por el Teatro Universitario La Barraca; es la primera de una serie de colaboraciones teatrales durante los años 30: dos espectáculos teatrales de Ignacio Sánchez Mejías ("La Romería de los Cornudos" y "Las dos Castillas"); un proyecto frustrado para el estreno de "Yerma" de F. Gª. Lorca; "Numancia", adaptación de la obra de Cervantes y "El triunfo de las Germanías", de Manuel Altolaguirre y José Bergamín.

A finales de año imparte una conferencia en el Ateneo de Madrid; en ella expone los fundamentos de su poética y declara su decisión de relegar la creación tridimensional ante la crítica situación socio-política del país: en efecto, no se conserva ninguna escultura suya desde esta fecha hasta 1937.

1933.

Al tiempo que crece la beligerancia política vanguardista, entra en contacto con el uruguayo Joaquín Torres García, que en este momento intenta organizar en Madrid un "Grupo de arte constructivo", y con la Asociación Española de Artistas Revolucionarios (A.E.A.R.), para cuya revista, "Octubre", realiza un dibujo político. Expone con ambos grupos, pero

mantiene su independencia y no ingresa en ninguno.

Publica "Palabras de un escultor", un manifiesto poético, en la revista "Arte", órgano de difusión de la Sociedad de Artistas Ibéricos.

El Museo de Arte Moderno le compra una versión en piedra de la "Maternidad" integrante del "Monumento a los Niños".

1934.

Conoce a Pablo Neruda; los contactos de Alberto con el poeta chileno proseguirán en el exilio en Moscú.

1935.

La revista valenciana "Nueva Cultura", vinculada al Partido Comunista, le dirige una carta abierta llamándole a un mayor compromiso político y al abandono del arte "abstracto". El escultor responde ofreciendo su colaboración, pero evita pronunciarse sobre el debate abstracción-realismo.

1936.

En abril-mayo expone en el Centro de Materiales para la Construcción de los "Amigos del Arte Nuevo" (A.D.L.A.N.): esta muestra individual es la última exposición española en vida. Se casa con Clara Sancha, hija del pintor José Sancha y se instala en Madrid, en la calle Joaquín María López, nº 42. El golpe militar le sorprende en El Escorial; regresa a Madrid inmediatamente. Los primeros bombardeos de la aviación franquista destruyen su nueva casa y una importante cantidad de obras que se hallaban en su interior (dibujos, bocetos y

algunas esculturas); parte de ella es recuperada por el Batallón de Artes Blancas.

Marcha a Valencia como profesor de dibujo del Instituto Obrero. Colabora en labores de propaganda republicana; figura en el consejo de colaboración de la revista "Hora de España" (financiada por el Ministerio de Propaganda) y firma varios manifiestos antifascistas que aparecen en la revista "El Mono Azul".

1937.

Por iniciativa de Luis Lacasa y Josep Renau, las autoridades republicanas le envían a París con objeto de que participe en las obras del Pabellón Español en la Exposición Internacional. Allí realiza El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella, y colabora en el diseño y montaje de la sección de arte popular.

En París entabla amistad con Picasso (el artista más admirado por Alberto) y conoce a Miró, Calder, Giacometti, Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Tristan Tzara, Oscar Domínguez y otros en las tertulias del café "Le Select" del Boulevard Montparnasse.

Regresa a Valencia en septiembre. Nace su hijo Alcaén.

1938-1940.

En septiembre de 1938 es enviado a Leningrado y finalmente a Moscú desde Barcelona, vía El Havre, como profesor de los niños españoles refugiados en la escuela nº 7 de la capital soviética. No regresará a España. En Moscú comienza a realizar

colaboraciones escenográficas, que junto con algunos dibujos y pinturas al óleo serán su principal dedicación artística hasta 1956. Expone algunas obras realizadas en España en la Fábrica Stalin de Moscú.

1941-1943.

La invasión alemana provoca a fines de 1941 su evacuación a la República de Bashkiria; en 1943 regresa a Moscú, reanudando su actividad como escenógrafo.

Alberto nunca aprendió el idioma ruso. Su círculo de amistades es reducido, fundamentalmente otros exiliados españoles: Jorge Lacasa, Rafael Sánchez Arcas, César M. Arconada, el pintor soviético Pietr Konchalovski...; recibió las visitas de Pablo Neruda y Rafael Alberti y contó con el apoyo personal de Dolores Ibarruri.

1943-1956.

Tras su regreso a Moscú, reanuda sus actividades como decorador teatral y pintor. En 1947 ingresa en el Partido Comunista de España.

1956.

Reanuda el trabajo escultórico tras un paréntesis de casi veinte años; durante los seis años siguientes, hasta su fallecimiento, experimenta con nuevos materiales, en especial madera y chapa de hierro. Una visita de Rafael Alberti y el cambio de la política cultural soviética impulsan esta vuelta a la escultura.

1958.

Viaja con Luis Lacasa a Pekín.

1959.

Exposición de sus trabajos escenográficos en Moscú, bajo los auspicios de la Unión de Pintores, Escultores y Escenógrafos de esa ciudad. El gobierno soviético le concede una pensión vitalicia.

1962.

Fallece en Moscú, el 12 de octubre. Es enterrado en el cementerio de Viedienskoie.

1964.

Luis Lacasa, bajo el pseudónimo "Peter Martin" publica en Budapest la primera monografía sobre Alberto.

1969.

El Museo Pushkin de Moscú adquiere cuatro esculturas y varios trabajos bidimensionales de Alberto.

1970.

Exposición antológica en el Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid, mayo-junio).

1974.

Se constituye la "Fundación Alberto", con sede en la calle Academia, nº 9 (Madrid). Su objetivo es "dar a conocer la vida y la obra del gran escultor toledano", y para ello organizan una exposición permanente con la mayor parte de sus obras originales (incluyendo buena parte de las obras rusas, repatriadas por la familia) y numerosa documentación, así como varias muestras itinerantes con reproducciones, dibujos y fotografías. También se realizan series de vaciados en bronce para la venta a particulares. La Fundación, dirigida por Jorge Lacasa, sobrino del escultor, se disuelve a principios de la década de los ochenta; algunas obras de Alberto comienzan a ser adquiridas por instituciones y museos públicos y privados.

1982.

El Ayuntamiento de Toledo rinde homenaje al escultor el día 30 de octubre; entre los actos programados se procede a descubrir una placa conmemorativa en su casa natal (que por error fue colocada algunos números más abajo) y se inaugura una reproducción ampliada en piedra de su escultura Mujer de Castilla en el Paseo de Merchán.

BIBLIOGRAFIA.

A. Escritos de Alberto Sánchez.

SANCHEZ/1933 (1). SANCHEZ, Alberto. "El arte como superación personal. Resumen de una conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid en 1932, extractada en la revista APAA de la F.U.E. de arquitectura y reproducida aquí". C.N.T. Madrid. 7 de febrero de 1933, p. 3.

SANCHEZ/1933 (2). SANCHEZ, Alberto. "Palabras de un escultor". ARTE. Madrid. Junio de 1933 (nº 2), pp. 18-19.

SANCHEZ/1935. SANCHEZ, Alberto. "Los artistas y Nueva Cultura. Carta del escultor Alberto". NUEVA CULTURA. Valencia. Junio-julio de 1935 (nº 5), p. 13.

SANCHEZ/1936. SANCHEZ, Alberto. "Cuatro dibujos políticos de Alberto Sánchez". NUEVA CULTURA. Valencia. Marzo-abril de 1936 (nº 11), p. 6.

SANCHEZ/1975. SANCHEZ, Alberto. Palabras de un escultor. Valencia, Fernando Torres, 1975.

B. Monografías y catálogos sobre Alberto Sánchez.

AZCOAGA/1977. AZCOAGA, Enrique. Alberto. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.

BANCO DE GRANADA/1975. VV.AA. Alberto (1895-1962). Catálogo de la exposición celebrada en la Galería de Exposiciones del Banco de Granada. Granada, 1975.

CENTRO DE ARTE M-11/1975. VV.AA. Alberto. Catálogo de la exposición antológica del escultor Alberto Sánchez en el Centro de Arte M-11 de Sevilla, Enero-Febrero 1975. Sevilla, 1975. (El mismo catálogo se publicó con ocasión de las exposiciones monográficas en la Galería Punto de Valencia, 1975; Casa-Museo Colón de Santa Cruz de Tenerife, 1975; Galería Laietana de Barcelona, 1976 y Palacio de los Rivera de Cáceres, 1982).

COLOMA - SANCHEZ/1981. COLOMA MARTIN, Isidro; SANCHEZ SANCHA, Alcaén. Alberto. Esculturas, óleos, dibujos, bocetos y fotografías. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Málaga. Málaga, Universidad y Museo, 1981.

DIAZ/1975. DIAZ, Xose. O escultor Alberto. A Coruña, Publicacións do Museo Carlos Maside, Edicións do Castro, 1975.

LACASA - SANCHEZ/1980. LACASA, Jorge Luis; SANCHEZ SANCHÁ, Alcaén; NERUDA, Pablo; OTEIZA, Jorge. Alberto. Catálogo de la Exposición celebrada en el Palacio de los Condes de Fuensalida, Toledo, Junio-Julio de 1980. Toledo, Ministerio de Cultura, 1980.

LOSADA/1985. LOSADA GOMEZ, M^a Jesús. Alberto Sánchez en su época. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1985.

MARTIN/1964. MARTIN, Peter (pseudónimo de Luis Lacasa). Alberto. Budapest, Corvina, 1964.

MARTIN GONZALEZ/1981. MARTIN GONZALEZ, Juan José. Una estrella llamada Alberto. Conferencia pronunciada con motivo de la clausura de la exposición de Alberto el 8-V-1981. Valladolid, Museo Nacional de Escultura, 1981.

MEAC/1970. VV.AA. Alberto. Catálogo de la Exposición Antológica celebrada en el M.E.A.C., Mayo-Junio de 1970. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1970.

ROBLES VIZCAINO/1974 (1). ROBLES VIZCAINO, María Socorro.

Alberto. Su personalidad y su obra. Memoria de
Licenciatura dirigida por el Profesor Pita Andrade.
Universidad de Granada. Facultad de Filosofía y Letras.
Departamento de Historia del Arte. Granada, 1974.

SALA DE EXPOSICIONES DEL SE. DE ESPAÑA/1975. VV.AA. Alberto:
esculturas, dibujos y obra gráfica. Sala de exposiciones
de la Caja de Ahorros del Sureste de España. Alicante,
1975.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE/1989. VV.AA. Alberto Sánchez: retorno
a El Escorial. Cursos de verano de la Universidad
Complutense. Mesa redonda-Exposición. Madrid, Universidad
Complutense, 1989.

C. Artículos sobre Alberto Sánchez.

ABRIL/1927. ABRIL, Manuel. (S.t.). REVISTA DE LAS ESPAÑAS.

Madrid. Julio de 1927 (nº 11), p.449.

ABRIL/1930 (1). ABRIL, Manuel. "Artistas españoles contemporáneos: Alberto, escultor". LA NACION. Buenos Aires, 1930.

ABRIL/1930 (2). ABRIL, Manuel. "Un gran monumento de Alberto". BLANCO Y NEGRO. Madrid. Junio de 1930 (nº 2040).

ABRIL/1930 (3). ABRIL, Manuel. "El Concurso Nacional de Escultura". REVISTA DE LAS ESPAÑAS. Madrid. Agosto-septiembre de 1930 (nº 48-49), p. 444.

ABRIL/1931 (1). ABRIL, Manuel. "Alberto y Palencia". BLANCO Y NEGRO. Madrid. Junio de 1931 (nº 2089).

ABRIL/1931 (2). ABRIL, Manuel. "Crónica de arte: Alberto Sánchez". REVISTA DE LAS ESPAÑAS. Madrid. Noviembre-diciembre de 1931 (nº 64-65), pp. 550-551.

- ABRIL/1931 (3). ABRIL, Manuel. "El escultor Alberto". BLANCO Y NEGRO. Madrid. Diciembre de 1931 (nº 2117).
- ABRIL/1933 (1). ABRIL, Manuel. "Comentarios a nuestros grabados. El escultor Alberto". ARTE. Madrid. Junio de 1933 (nº 2), p. 27.
- ABRIL/1936. ABRIL, Manuel. "Un fenómeno artístico". BLANCO Y NEGRO. Madrid. Mayo de 1936 (nº 2341).
- ALAMEDA/1975. ALAMEDA, Sol. "Desde la U.R.S.S. donde falleció el artista: la obra de Alberto (Sánchez) regresa a su patria". GALERIA. Madrid. Junio de 1975 (nº 7), pp. 6-8.
- ALIX/1988. ALIX TRUEBA, Josefina. "El lastre artístico de la guerra civil". EL PAIS. Madrid. 12-diciembre-1988, p. 43.
- AMON/1969. AMON, Santiago. "La vertical y el vacío en la escultura de Alberto". NUEVA FORMA. Madrid. Junio de 1969 (nº 41), pp. 67-75.
- AZCOAGA/1970. AZCOAGA, Enrique. "Las iniciales grandiosas de Alberto Sánchez". EL UROGALLO. Madrid. Junio-julio de 1970 (nº 3), pp. 26-30.
- BALLESTER/1970. BALLESTER, Jose María. "Alberto hizo su obra pensando en España" (Entrevista con Clara y Soledad Sancha). MADRID. 13 de junio de 1970, pp. 1-2.

BOZAL/1963. BOZAL, Valeriano. "Alberto". AULAS. Madrid.

Septiembre de 1963 (nº 7), pp. 18-19.

BOZAL/1964. BOZAL, Valeriano. "Alberto Sánchez y "Don

Quijote". " NUESTRO CINE. Madrid. Julio de 1964 (nº 31),

pp. 38-39.

BOZAL/1965. BOZAL, Valeriano. "El escultor Alberto Sánchez".

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS. Madrid. Septiembre de 1965,

pp. 313-326.

BOZAL/1970. BOZAL, Valeriano. "El escultor Alberto Sánchez".

REVISTA DE OCCIDENTE. Madrid. Enero de 1970 (nº 82), pp.

88-97.

BRIHUEGA/1980. BRIHUEGA, Jaime. "La harina mágica de toledano

Alberto". ALMUD. REVISTA DE ESTUDIOS DE CASTILLA-LA

MANCHA. Ciudad Real. 1980 (nº 3), pp. 5-42.

CAMON AZNAR/1973. CAMON AZNAR, José. "Teoría de Alberto".

ESTRUCTURA. Madrid. Mayo de 1973 (nº 3), p. 40.

CARREÑO/1937. CARREÑO, Francisco. "Elementos para una

plástica teatral española". NUEVA CULTURA. Valencia.

Abril de 1937 (año III, nº 2), p. 15.

DE LA ENCINA/1926. DE LA ENCINA, Juan. "Alberto el panadero".

LA VOZ. Madrid. 16 de febrero de 1926, p. 1.

DE PEDRO/1925. DE PEDRO, Valentín. "El escultor Alberto. Un hijo del pueblo, panadero y artista como Gorki".

INFORMACIONES. Madrid. 12 de junio de 1925, p. 1.

GACETA DE BELLAS ARTES/1936. (S.n) "Exposición de Alberto en el Salón de Adlan". GACETA DE BELLAS ARTES. Madrid. Mayo de 1936 (nº 457).

GARCIA VIÑOLAS/1970. GARCIA VIÑOLAS, M.A. "Un hombre llamado Alberto". BELLAS ARTES. Madrid. Septiembre de 1970 (nº 3), pp. 41-43.

GOMEZ CEDILLO/1991. GOMEZ CEDILLO, Adolfo. "Alberto Sánchez: un dibujo inédito y extracto de una conferencia". ANUARIO DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORIA DEL ARTE. Madrid. Universidad Autónoma, 1991 (Vol. III), pp. 151-159.

GONZALEZ VICARIO/1986. GONZALEZ VICARIO, M^a Teresa. "Alberto: Maternidad o la última escultura de la imaginería española". BOLETIN DEL MUSEO E INSTITUTO CAMON AZNAR. Zaragoza. Obra social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1986 (nº XXVI), pp. 125-128.

JANÉS/1976. JANÉS, Clara. "Alberto, cazador de la verdad más alla de lo real". BELLAS ARTES. Madrid. Septiembre-octubre de 1976 (nº 53), pp. 31-33.

LITORAL/1971. VV.AA. "Homenaje al escultor Alberto" (número monográfico). LITORAL. Málaga. Marzo de 1971 (nº 17-18).

LOSADA/1973. LOSADA GOMEZ, M^a Jesús. "El escultor Alberto Sánchez". ACTAS DEL XXXIII CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE. Granada. 1973 (tomo III), pp. 419-422.

LOSADA/1974. LOSADA GOMEZ, M^a Jesús. "Alberto Sánchez. Su obra en España". BELLAS ARTES. Madrid. 1974 (nº 31), pp. 25-28.

MARCHAN/1970. MARCHAN FIZ, Simón. "La escultura española de Alberto Sánchez". GOYA. Madrid. Julio-agosto de 1970 (nº 97), pp. 16-23.

MATEOS/1926. MATEOS, Francisco. "El escultor Alberto". EL SOCIALISTA. Madrid. 25 de febrero de 1926, p. 4.

MATEOS/1931. MATEOS, Francisco. "Esculturas populares de Alberto en el Ateneo". LA TIERRA. Madrid. 10 de diciembre de 1931, p. 2.

MORENO GALVAN/1970. MORENO GALVAN, José M^a. "Alberto. Redescubrimiento de un escultor". TRIUNFO. Madrid. 13 de junio de 1970, pp. 12-15.

NERUDA/1934. NERUDA, Pablo. "El escultor Alberto". REPERTORIO AMERICANO. San José de Costa Rica. 5 de septiembre de 1934.

NUEVA CULTURA/1935 (1). (S.n.). "Situación y horizontes de la plástica española. Carta de Nueva Cultura al escultor Alberto. NUEVA CULTURA. Valencia. Febrero de 1935 (nº 2), pp. 3-6.

NUEVA CULTURA/1935 (2). (S.n.). "Los artistas y 'Nueva Cultura'" (incluye dos cartas de Alberto Sánchez y Antonio Rodríguez Luna). NUEVA CULTURA. Valencia. Junio-julio de 1935 (nº 5), pp. 13-15.

ROBLES VIZCAINO/1974 (2). ROBLES VIZCAINO, M^a Socorro. "Aportaciones sobre Alberto". CUADERNOS DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA. Granada. 1974 (nº 21), pp. 208-241.

ROBLES VIZCAINO/1984. ROBLES VIZCAINO, M^a Socorro. "Consideraciones sobre el realismo de Alberto Sánchez". CUADERNOS DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA. Granada. 1984 (XVI), pp. 465-474.

RODRIGUEZ LUNA/1935. RODRIGUEZ LUNA, Antonio. "Carta del pintor R. Luna a Alberto". NUEVA CULTURA. Valencia. Junio-julio de 1935 (nº 5), p. 15.

TOLEDO/1982. VV.AA. "Número extraordinario dedicado al escultor toledano Alberto Sánchez". TOLEDO. BOLETIN DE INFORMACION MUNICIPAL. Toledo. Octubre de 1982 (nº 57).

VEYRAT/1973. VEYRAT, Miguel. "Jorge Lacasa: una fundación que proteja y difunda la obra de Alberto" (Entrevista con Jorge Lacasa). NUEVO DIARIO. Madrid. 8 de abril de 1973, p. 14.

WESTERDAHL/1934. WESTERDAHL, Eduardo. "El escultor Alberto". GACETA DE ARTE. Santa Cruz de Tenerife. Septiembre-octubre de 1934 (nº 30), p.1.

D. Libros y artículos con informaciones de interés sobre
Alberto y su tiempo.

ABC/1937. (S.n.) "El Pabellón Español en la Exposición Internacional de Artes Decorativas". ABC. Madrid. 16 de julio de 1937, p. 9.

ABRIL/1923. ABRIL, Manuel. "El arte de Rafael P. Barradas". ALFAR. Lugo. Marzo de 1923 (nº 27).

ABRIL/1925 (1). ABRIL, Manuel. "Barradas el uruguayo". ALFAR. Lugo. Abril de 1925 (nº 49).

ABRIL/1925 (2). ABRIL, Manuel. "Sociedad de Artistas Ibéricos. La exposición en el Palacio del Retiro". HERALDO DE MADRID. Madrid. 9 de junio de 1925, p. 5.

ABRIL/1925 (3). ABRIL, Manuel. "Sociedad de Artistas Ibéricos. La exposición en el Palacio del Retiro". HERALDO DE MADRID. Madrid. 16 de junio de 1925.

ABRIL/1929. ABRIL, Manuel. "Artistas españoles en París". REVISTA DE LAS ESPAÑAS. Madrid. Abril-mayo de 1929 (nº 31-32), pp. 106-109.

ABRIL/1933 (2). ABRIL, Manuel. "Exposiciones en Copenhague y Berlín (los Ibéricos en el extranjero)". ARTE. Madrid. Junio de 1933 (nº 2).

AGAP/1931. ASOCIACION GREMIAL DE ARTISTAS PLASTICOS. "Manifiesto dirigido a la opinión pública y a los poderes oficiales". LA TIERRA. Madrid. 29 de abril de 1931.

AGUILERA CERNI/1966. AGUILERA CERNI, Vicente. Panorama del nuevo arte español. Madrid, Guadarrama, 1966.

ALCANTARA/1925 (1). ALCANTARA, Francisco. "La primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos". EL SOL. Madrid. 29 de mayo de 1925.

ALCANTARA/1925 (2). ALCANTARA, Francisco. "La vida artística. Los artistas ibéricos". EL SOL. Madrid. 11 de julio de 1925, p. 4.

ALCANTARA/1925 (3). ALCANTARA, Francisco. "La vida artística. Barradas en la exposición de Artistas Ibéricos". EL SOL. Madrid. 16 de julio de 1925, p. 4.

ALFAR/1925. VV.AA. (Número monográfico dedicado a la E.S.A.I.). ALFAR. Lugo. Julio de 1925 (nº 51).

ALIX/1985. ALIX TRUEBA, Josefina (et al.). Escultura española, 1900-1936. Catálogo de la Exposición celebrada en los Palacios de Cristal y Velázquez del Parque del Retiro, Madrid, Mayo-Julio de 1985. Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

ALIX/1987. ALIX TRUEBA, Josefina. Pabellón Español en la Exposición Internacional de París, 1937. Catálogo de la Exposición celebrada en el Centro de Arte Reina Sofía, Junio-Septiembre de 1987. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.

ALVAREZ LOPERA/1982. ALVAREZ LOPERA, José. La política de bienes culturales del gobierno republicano durante la guerra civil española. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.

ALVAREZ LOPERA/1991. ALVAREZ LOPERA, José. "La escultura en el Madrid de la guerra civil: proyecto y realizaciones". Incluido en: Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX), Actas de las III Jornadas de Arte del Dpto. de Historia "Diego Velázquez" del Centro de Estudios Históricos. Madrid, Alpuerto, 1991.

AMIGOS DEL C.A.R.S./1989. VV.AA. Colección Amigos del Centro de Arte Reina Sofía. Catálogo de la Exposición celebrada en el Centro de Arte Reina Sofía, noviembre-diciembre de 1989. Madrid, Ministerio de Cultura, 1989.

ARAGON - BRETON/1973. ARAGON, Louis; BRETON, André.

Surrealismo frente a realismo socialista. Barcelona, Tusquets, 1973 (1967).

ARTEGUIA/1980. (S.n.) "Ha muerto Benjamín Palencia".

ARTEGUIA. Madrid. Febrero de 1980 (nº 52), pp. 24-26.

AZCOAGA/1975. AZCOAGA, Enrique. "Orígenes de la vanguardia española". BELLAS ARTES. Madrid. Enero de 1975 (nº 39), pp. 33-36.

AZCOAGA/1976. AZCOAGA, Enrique. "El arte en Madrid entre 1900 y 1936". ARTES PLASTICAS. Barcelona. Marzo de 1976 (nº 6), pp. 49-56.

AZCOAGA/1977 (2). AZCOAGA, Enrique. "La Escuela de Vallecas". ARTES PLASTICAS. Barcelona. Febrero de 1977 (nº 15), pp. 68-72.

BANCO DE BILBAO/1983. VV.AA. Medio siglo de escultura española. Catálogo de la exposición celebrada en la Sala de exposiciones del Banco de Bilbao. Bilbao, 1983.

BANCO DE BILBAO/1987. MARTINEZ NOVILLO, Alvaro (et al.). Toros y toreros en la escultura española. Catálogo de la exposición celebrada en la sala de exposiciones del Banco de Bilbao (Madrid). Bilbao, 1987.

BANCO HISPANO-AMERICANO/1988. CORREDOR MATHEOS, José (et al.). Arte figurativo español (1930-1980) en la colección del Grupo Hispano-Americano. Madrid, Banco Hispano-Americano, 1988.

BANCO HISPANO-AMERICANO/1991. VV.AA. Colección Banco Hispano Americano. Madrid, Fundación Hispano Americano, 1991.

BASSO MAGLIO/1960. BASSO MAGLIO, Vicente. Exposición Barradas. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 21 de octubre de 1960. Ed. por el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social de Uruguay, 1960.

BENGOCHEA/1980. BENGOCHEA, Javier de. Catálogo de Arte Moderno y Contemporáneo del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, Banco de Vizcaya, 1980.

BLANCO Y NEGRO/1925. UN INGENIO DE ESTA CORTE. "La vida breve. Sábado". BLANCO Y NEGRO. Madrid. 28 de junio de 1925 (nº 1780).

BONET CORREA/1974. BONET CORREA, Antonio. "Ronsel y el arte de vanguardia". RONSEL. Número conmemorativo del cincuentenario de su publicación (1924-1974). Lugo, pp. 8-12.

BONET CORREA/1983. BONET CORREA, Antonio (coord.). El surrealismo. Madrid, Cátedra, 1983.

- BOZAL/1966. BOZAL FERNANDEZ, Valeriano El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo. Madrid, Ciencia Nueva, 1966.
- BOZAL/1967. BOZAL FERNANDEZ, Valeriano. El realismo plástico en España, 1900-1936. Madrid, Península, 1967.
- BOZAL/1972. BOZAL FERNANDEZ, Valeriano. Historia del arte en España. Madrid, Istmo, 1972.
- BOZAL/1976. BOZAL FERNANDEZ, Valeriano (et al.). España. Vanguardia artística y realidad social. 1936-1976. Barcelona, Gustavo Gili, 1976.
- BOZAL/1983. BOZAL FERNANDEZ, Valeriano (Dtor.). Historia del arte Carroggio. La escultura. Barcelona, Carroggio, 1983.
- BOZAL/1987. BOZAL FERNANDEZ, Valeriano. Mímesis: las imágenes y las cosas. Madrid, Visor, 1987.
- BOZAL/1992. BOZAL FERNANDEZ, Valeriano. Pintura y escultura españolas del siglo XX (1900-1939). Summa Artis, vol. XXXVI. Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- BRIHUEGA/1974. BRIHUEGA, Jaime. Orígenes de la vanguardia española: 1920-1936. Catálogo de la exposición celebrada en la Galería Multitud, Madrid, 1974.

- BRIHUEGA/1975. BRIHUEGA, Jaime (et al.). Exposición conmemorativa de la "Primera Exposición de Artistas Ibéricos (Mayo-Junio de 1925)". Club Urbis, Madrid, 1975.
- BRIHUEGA/1979. BRIHUEGA, Jaime. Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España, 1910-1931. Madrid, Cátedra, 1979.
- BRIHUEGA/1981. BRIHUEGA, Jaime. Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936. Madrid, Istmo, 1981.
- BRIHUEGA/1982. BRIHUEGA, Jaime. La vanguardia y la República. Madrid, Cátedra, 1982.
- BYRD/1984. BYRD, Suzanne W. La Fuenteovejuna de Federico García Lorca. Madrid, Pliegos, 1984.
- CALDER/1966. CALDER, Alexander. An autobiography with pictures. New York, Pantheon Books, 1966.
- CALVO SERRALLER/1985. CALVO SERRALLER, Francisco. España. Medio siglo de arte de vanguardia. Madrid, Fundación Santillana-Ministerio de Cultura, 1985.
- CALVO SERRALLER/1988. CALVO SERRALLER, Francisco. Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo. Madrid, Alianza Editorial, 1988.

CALVO SERRALLER - GONZALEZ/1975. CALVO SERRALLER, Francisco; GONZALEZ, Angel. Surrealismo en España. Catálogo de la exposición en la Galería Multitud. Madrid, 1975.

CARMONA/1981. CARMONA MATO, Eugenio. "Picasso y los orígenes de la vanguardia artística en España". Incluido en: Estudios picassianos. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

CARMONA/1985. CARMONA MATO, Eugenio. José Moreno villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España. 1909-1936. Málaga, Universidad-Colegio de Arquitectos, 1985.

CARMONA/1991. CARMONA MATO, Eugenio (comisario). Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España, 1900-1936. Catálogo de la exposición en el Schirn Kunsthalle de Frankfurt am Main, septiembre-noviembre de 1991. Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

CASAL/1929. CASAL, Julio J. "Rafael Barradas". LA NACION. Buenos Aires. 14 de abril de 1929, p. 8.

CASAL/1949. CASAL, Julio J. Rafael Barradas. Buenos Aires, Losada, 1949.

- CENTRO CULTURAL ALBERTO SANCHEZ/1984. VV.AA. Escuela de Vallecas, 1927-1936/1939-1942. Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural Alberto Sánchez. Madrid, Ayuntamiento, 1984.
- CENTRO CULTURAL DE LA VILLA/1990. VV.AA. La Escuela de Vallecas y la nueva visión del paisaje. Catálogo de la Exposición en el Centro Cultural de la Villa. Madrid, Ayuntamiento, 1990.
- CORREDOR MATHEOS/1979. CORREDOR MATHEOS, José. Vida y obra de Benjamín Palencia. Madrid, Espasa Calpe, 1979.
- CUADERNOS DE ARQUITECTURA/1970. CORREDOR MATHEOS (coord.). "Adlan, testimonio de una época" (número monográfico). CUADERNOS DE ARQUITECTURA. Barcelona. 1970 (nº 79).
- CHAVARRI/1975. CHAVARRI, Raul. Mito y realidad de la Escuela de Vallecas. Madrid, Ibérico-europea de eds., 1975.
- DALI/1981. DALI, Salvador. Vida secreta de Salvador Dalí. Figueres, DASA, 1981 (1942).
- DE LA ENCINA/1925 (1). DE LA ENCINA, Juan. "Hoy ha sido inaugurada la E.A.I.". LA VOZ. Madrid. 28 de mayo de 1925, p. 3.

DE LA ENCINA/1925 (2). DE LA ENCINA, Juan. "Salón de Artistas Ibéricos". LA VOZ. Madrid. 9 de junio de 1925, p. 1.

DE IGNACIOS/1953. DE IGNACIOS, Antonio. Historial Rafael Barradas. Montevideo, 1953.

DE LA PUENTE/1975. DE LA PUENTE, Joaquín; DE SANTA-ANA, Florencio. Catálogo del Museo de Arte Contemporáneo de Toledo. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.

DE TORRE/1933. DE TORRE, Guillermo. "Vejamen del Salón de Otoño". GACETA DE ARTE. Santa Cruz de Tenerife. Noviembre de 1933 (nº 21), p. 1.

DE TORRE/1963. DE TORRE, Guillermo. Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos. Barcelona-Buenos Aires, EDHASA, 1963.

DELARME/1925. DELARME, J.M. "El Salón de los Ibéricos". INFORMACIONES. Madrid. 2 de Junio de 1925, p. 5.

DEZA MÉNDEZ/1924. DEZA MÉNDEZ, Gonzalo. "Mateo Hernández, el renovador de la talla directa". ALFAR. Lugo. Junio de 1924 (nº 41), pp. 11-19.

DURAN/1989. (S.n.) Catálogo de Subastas de la Casa Durán; Subasta nº 236, Tomo I, 1ª Sesión, 1ª Parte. Lotes 1 al 180. Madrid, 30 de mayo de 1989.

EL MONO AZUL/1936 (1). (S.n.) (Nota informativa). EL MONO AZUL. Madrid. 27 de agosto de 1936 (nº 1), p. 6.

EL MONO AZUL/1936 (2). VV.AA. "A los Intelectuales Antifascistas del mundo entero". EL MONO AZUL. Madrid. 19 de noviembre de 1936 (nº 13), p. 4.

EL SOL/1936. VV.AA. "Manifiesto de la Alianza de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura". EL SOL. Madrid. 31 de julio de 1936, p. 6.

FARALDO/1972. FARALDO, Ramón. Benjamín Palencia. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1972.

FERRANT/1924. FERRANT, Angel. "La escultura y su área, IV". ALFAR. Lugo. Febrero de 1924 (nº 36), p. 22.

FRANCÉS/1925. FRANCÉS, José. El año artístico 1923-24. Madrid, 1925.

FRANCÉS/1927. FRANCÉS, José. El año artístico 1926-27. Madrid, 1927.

FREEDBERG/1986. FREEDBERG, Catherine B. The Spanish Pavillon at the Paris World's Fair of 1937. New York, Garland, 1986.

GALERIA BARGERA/1976. VV.AA. Spanische avantgarde zwischen krieg und bürgerkrieg, 1920-1938. Catálogo de la exposición celebrada en la Galería Bagera de Colonia (R.F.A.), Köln, 1976.

GALERIA THEO/1971. (S.n.) De Rodin a nuestros días. Catálogo de la exposición celebrada en la Galería Theo, Madrid, 1971.

GALERIA MULTITUD/1975. VV.AA. La Barraca y su entorno teatral. Catálogo de la exposición celebrada en la Galería Multitud, Madrid, 1975.

GALERIA TOLMO/1974. VV.AA. Homenaje a Alberto. Toledo, Galería Tolmo, 1974.

GALERIE DES BEAUX-ARTS/1984. VV.AA. 50 ans d'art espagnol 1880-1936. Bordeaux, Gal. des Beaux-Arts, 1984.

GARCIA BELLIDO/1929. GARCIA BELLIDO, A. "Los nuevos pintores españoles. La exposición del Botánico". LA GACETA LITERARIA. Madrid. 1 de abril de 1929.

GARCIA DE CARPI/1984. GARCIA DE CARPI, Lucía. "Antonio Rodríguez Luna: cuatro dibujos de la serie 'Emisarios del Pasado'". BOLETIN DE ARTE. UNIVERSIDAD DE MALAGA. Málaga. 1984 (nº 4-5), pp. 257-263.

GARCIA DE CARPI/1986. GARCIA DE CARPI, Lucía. La pintura surrealista española 1924-1936. Madrid, Istmo, 1986.

GARCIA ESTEBAN/1972. GARCIA ESTEBAN, Fernando. Barradas. Catálogo de la exposición retrospectiva en el Museo Nacional de Artes Plásticas de Montevideo, 1972.

GAYA NUÑO/1957. GAYA NUÑO, Juan Antonio. Escultura española contemporánea. Madrid, Guadarrama, 1957.

GAYA NUÑO/1975. GAYA NUÑO, Juan Antonio. 75 años de escultura española. Catálogo de la exposición celebrada en la Galería Biosca, Madrid, 1975.

GAYA NUÑO/1977. GAYA NUÑO, Juan Antonio. Arte del siglo XX. Ars Hispaniae, vol. XXII. Madrid, Plus Ultra, 1977.

GIL-ALBERT/1984. VV.AA. Homenaje al poeta Juan Gil-Albert. Literatura y compromiso político en los años 30. Catálogo de la exposición en el el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Valencia, Diputación Provincial, 1984.

GONZALEZ ROBLES/1990. GONZALEZ ROBLES, Luis (comisario). La Escuela de Vallecas y la nueva visión del paisaje. Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Cultural de la Villa de Madrid. Madrid, Ayuntamiento, 1990.

- GUILLERMO DE OSMA/1991. OSMA, Guillermo de; BONET, Juan Manuel (et al.). Barradas. Torres-García. Catálogo de la exposición en la Galería Guillermo de Osma, 14 de noviembre-18 de diciembre de 1991. Madrid, 1991.
- HERALDO DE MADRID/1925. (S.n.). "Sociedad de Artistas Ibéricos". HERALDO DE MADRID. Madrid. 23 de mayo de 1925.
- HERALDO DE MADRID/1929. (S.n.). "Experimentaciones vanguardistas. La Sociedad de Cursos y Conferencias coloca una exposición de arte muy moderno junto al Museo del Prado". HERALDO DE MADRID. Madrid. 21 de Marzo de 1929, p. 1.
- HERNANDEZ/1986. HERNANDEZ, Mario (et al.). Federico García Lorca. Dibujos. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.
- HORA DE ESPAÑA/1937. (S.n.) "Teatro". HORA DE ESPAÑA. Valencia. Febrero de 1937 (nº 2), p. 60.
- JARNÉS/1923. JARNÉS, Benjamín. "El antipapa de oriente. Barradas". ALFAR. Lugo. Agosto de 1923 (nº 31).
- LA TIERRA/1931. (S.n.) (Reseña de la exposición de Alberto y Palencia en el Ateneo de Madrid). LA TIERRA. Madrid. 2 de Junio de 1931, p. 5.

LACASA/1976. LACASA, Luis. Escritos, 1921-1931. Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos, 1976.

LEMOINE/1987. LEMOINE, Bertrand (comisario). Exposition International des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne. Paris, 1937. Cinquantenaire. París, Institut Français d'Architecture, 1987.

LOSADA GOMEZ/1986. LOSADA GOMEZ, M^a Jesús. El surrealismo y la escultura española en el periodo de entreguerras. Tesis Doctoral bajo la dirección de Francisco Xavier de Salas, leída el 21 de junio de 1977. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, 1986.

LUCIENTES/1929. LUCIENTES, F. "El ruidoso `jazz' artístico del Botánico". HERALDO DE MADRID. Madrid. 22 de Marzo de 1929.

MADRID/1970. (S.n.) "Los dos premios de la Plaza de Colón". MADRID. Madrid. 24 de diciembre de 1970, pp. 14-15.

MARIN MEDINA/1978. MARIN MEDINA, José. La escultura española contemporánea: 1800-1978. Madrid, Edarcón, 1978.

MARTIN MARTIN/1982. MARTIN MARTIN, Fernando. El pabellón español en la Exposición Universal de París en 1937. Sevilla, Universidad, 1982.

- MOLINA/1983. MOLINA, Cesar Antonio. La revista Alfar y la prensa literaria de su época (1920-1930). La Coruña, Nos, 1983.
- MORENO VILLA/1925. MORENO VILLA, José. "Nuevos artistas. Primera Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos". REVISTA DE OCCIDENTE. Madrid. Julio de 1925 (nº 25), pp. 83-85.
- MORENO GALVAN/1960. MORENO GALVAN, José M^a. "El arte español entre 1925 y 1935". GOYA. Madrid. Mayo-junio de 1960 (nº 36), pp. 377-384.
- MORENO GALVAN/1974. MORENO GALVAN, José M^a. "Los orígenes de la vanguardia española: 1920-1936". TRIUNFO. Madrid. 21 de diciembre de 1974, pp. 62-67.
- MORLA LYNCH/1957. MORLA LYNCH, Carlos. En España con Federico García Lorca, 1928-1936. Madrid, 1957.
- MOYA/1983. MOYA, Adelina. Nicolás de Lekuona. Pinturas y dibujos. Cat. expos. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1983.
- NERUDA/1968. NERUDA, Pablo. Obras completas. Buenos Aires, Losada, 1968.

NERUDA/1974. NERUDA, Pablo. Confieso que he vivido.

Barcelona, Seix Barral, 1974.

OCTUBRE/1934. (S.n.) "I Exposición de arte revolucionario".

OCTUBRE. Madrid. Abril de 1934 (nº 6), pp. 16-17.

ORS/1924. ORS, Eugenio d'. Mi Salón de Otoño. Suplemento nº 1

a la Revista de Occidente. Madrid, 1924.

ORTEGA COCA/1972. ORTEGA COCA, M^a Teresa. "El Museo de

Escultura Contemporánea de la Castellana de Madrid".

BOLETIN DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS DE ARTE Y ARQUEOLOGIA.

Universidad de Valladolid. 1972 (vol. XXXVIII), pp. 449-462.

PALENCIA/1932. PALENCIA, Benjamín. Los nuevos artistas

españoles. Benjamín Palencia, 24 reproducciones y

palabras preliminares. Madrid, Plutarco, 1932.

PALENCIA/1934. PALENCIA, Benjamín. "Giotto, raíz viva de la

pintura". CRUZ Y RAYA. Madrid. Octubre de 1934 (nº 19),

pp. 7-24.

PENA/1982. PENA, M^a del Carmen. Pintura de paisaje e

ideología: la Generación del 98. Madrid, Taurus, 1982.

PEREDA/1989. PEREDA, Raquel. Barradas. Montevideo, Galería

Latina, 1989.

PEREZ CONTEL/1986. PEREZ CONTEL, Rafael. Artistas en Valencia 1936-1939. Valencia, Generalitat, 1986.

PEREZ CONTEL/1987. VV.AA. Pérez Contel, escultor. Valencia, Generalitat, 1987.

PÉREZ DE LA OSSA/1924. PÉREZ DE LA OSSA, Huberto. "El escultor Victorio Macho". ALFAR. Lugo. Mayo de 1924 (nº 42), pp. 22-25.

PÉREZ MINIK/1932. PÉREZ MINIK, Domingo. "La exposición de los ibéricos en la Galería Flechtheim de Berlín". GACETA DE ARTE. Santa Cruz de Tenerife. Diciembre de 1932 (nº 11), p. 2.

RAMIREZ DE LUCAS/1975. RAMIREZ DE LUCAS, Juan. "La nueva sede de la Fundación Juan March y el Museo de Alberto". BELLAS ARTES. Madrid. Abril de 1975 (nº 42), pp. 41-43.

RENAU/1977. RENAU, Josep. Notas al margen de Nueva Cultura. Introducción a la edición facsímil de la revista "Nueva Cultura". Vaduz, Liechtenstein, Topos verlag AG, 1977.

RENAU/1980. RENAU, Josep. Arte en peligro 1936-1939. Valencia, Ayuntamiento, 1980.

REVISTA DE LAS ESPAÑAS/1927 (1). (S.n.). "Concursos" (Bases del Concurso Nacional de Escultura para la realización de un Monumento a Góngora). REVISTA DE LAS ESPAÑAS. Madrid. Enero-febrero de 1927 (nº 5-6), pp. 149-150.

REVISTA DE LAS ESPAÑAS/1927 (2). (S.n.) (Mención del accésit otorgado a Alberto en el Concurso Nacional de Escultura). REVISTA DE LAS ESPAÑAS. Madrid. Julio de 1927 (nº 11), p. 449.

RIVAS/1980. RIVAS, Francisco. "Benjamín Palencia: "El arte no muere; se para a veces". Últimas declaraciones del pintor preferido de la Generación del 27". EL PAIS. Madrid. 17 de enero de 1980, pp. 22-23.

ROUCO/1925. ROUCO, Cándido. "Exposición de Artistas Ibéricos". GACETA DE BELLAS ARTES. Madrid. 1 de julio de 1925 (nº 267), p. 8-9.

SAENZ DE LA CALZADA/1976. SAENZ DE LA CALZADA, Luis. "La Barraca" Teatro Universitario. Madrid, Revista de Occidente, 1976.

SALON DE OTOÑO/1933. (S.n.). Catálogo del XIII Salón de Otoño. Madrid, 1933.

SALON DE OTOÑO/1924. (S.n.). Catálogo del quinto Salón de Otoño, fundado por la Asociación de Pintores y Escultores, Madrid, Octubre 1924. Madrid, 1924.

SANTOS TORROELLA/1965. SANTOS TORROELLA, Rafael. Del románico al Pop-art. Barcelona-Buenos Aires, Edhasa, 1965.

SANTOS TORROELLA/1984. SANTOS TORROELLA, Rafael. La miel es más dulce que la sangre. Las épocas lorquiana y freudiana de Salvador Dalí. Barcelona, Seix Barral, 1984.

SANTOS TORROELLA/1987. SANTOS TORROELLA, Rafael (ed.).

"Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca (1925-1936)". POESIA. (número monográfico). Madrid. Abril de 1987 (nº 27-28).

TORRES GARCIA/1934. TORRES GARCIA, Joaquín. "Un grup d'Art Constructiu a Madrid". ART. Barcelona. Febrero de 1934 (nº 5), pp. 156-157.

TORRES GARCIA/1990. TORRES GARCIA, Joaquín. Historia de mi vida. Barcelona, 1990 (1939).

VAAMONDE/1973. VAAMONDE, José Lino. Salvamento y protección del tesoro artístico español durante la Guerra, 1936-1939. Caracas, 1973.

VEGUE Y GOLDINI/1937. VEGUE Y GOLDINI. "España en la Exposición de París". LA VOZ. Madrid. 12 de julio de 1937 (nº 5166).

ZAFRA/1989. ZAFRA, Enrique; CREGO, Rosalía; HEREDIA, Carmen. Los niños españoles evacuados a la URSS (1937). Madrid, Eds. de la Torre, 1989.

ZUERAS TORRENS/1986. ZUERAS TORRENS, Francisco. Antonio Rodríguez Luna (1919-1985). Diputación Provincial de Córdoba-Ayuntamiento de Montoro, 1986.

E. Bibliografía complementaria sobre escultura y arte del siglo XX.

ACADEMIA DE LAS ARTES DE LA URSS/1982. ACADEMIA DE LAS ARTES DE LA URSS. El arte de los países socialistas. Madrid, Cátedra, 1982.

ALBRECHT/1981. ALBRECHT, Hans Joachim. Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística. Barcelona, Blume, 1981.

BAUDRY/1978. BAUDRY, Marie Therese. La sculpture. Principes d'analyse scientifique. Méthode et vocabulaire. Paris, Imprimerie Nationale, 1978.

BADIOLA/1988. BADIOLA, Txomin. Oteiza, Propósito Experimental. Catálogo de la exposición celebrada en la Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1988.

BERTHOUD/1987. BERTHOUD, Roger. The life of Henry Moore. London-Boston, Faber and Faber, 1987.

BRASAS/1987. BRASAS EGIDO, José Carlos. Victorio Macho. Vida, arte y obra. Palencia, Diputación Provincial, 1987,

BRETON/1991. ANGLIVIEL DE LA BEAUMELLE, Agnès; MONOD FONTAINE, Isabelle. André Breton y el surrealismo. Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, Ministerio de Cultura, 1991.

COLLINGS/1933. COLLINGS, E. H. R. Ivan Mestrovic. Zagreb, 1933.

COOPER/1984. COOPER, Douglas. La época cubista. Madrid, Alianza Editorial, 1984 (1970).

DESCHARNES/1984. DESCHARNES, Robert. Dalí. Barcelona, Tusquets, 1984.

GARGALLO/1981. VV.AA. Gargallo. Exposición del centenario, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, octubre-noviembre 1981. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.

HAMMACHER/1969. HAMMACHER, Abraham Marie. The evolution of modern sculpture: tradition and innovation. New York, Harry Abrams, 1969. Reedición ampliada, La sculpture, Paris, Cercle d'Art, 1988.

HULTEN/1979. HULTEN, Pontus. Salvador Dalí. Catálogo de la exposición en el Centro Georges Pompidou. Paris, 1979.

HULTEN/1986. HULTEN, Pontus; DUMITRESCU, Natalia; ISTRATI, Alexandre. Brancusi. Paris, Flammarion, 1986.

LLORENS/1986. LLORENS, Tomás. Julio González en las colecciones del IVAM. Catálogo de la exposición celebrada en el Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

MACHO/1983. (S.n.). Victorio Macho. Exposición antológica. Palencia, 1983.

MAJADA/1979. MAJADA NEILA, José Luis. Mateo Hernández. 1884-1949. Madrid, Ministerio de Cultura, 1979.

MALET/1983. MALET, Rosa María. Joan Miró. Barcelona, Polígrafa, 1983.

MERKERT/1987. MERKERT, Jörn. Julio González. Catalogue raisonné des sculptures. Milano, Electa, 1987.

MITCHINSON/1981. MITCHINSON, David (dir.). Henry Moore. Escultura. Barcelona, Polígrafa, 1981.

MOURE/1986. MOURE, Gloria. Miró escultor. Catálogo de la exposición en el Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.

NADEAU/1972. NADEAU, Maurice. Historia del surrealismo.

Barcelona, Ariel, 1972 (1964).

PENROSE/1991. PENROSE, Roland. Miró. Barcelona, Destino-Thames and Hudson, 1991 (1970).

RAMIREZ/1989. RAMIREZ, Juan Antonio. "Dalí: lo crudo y lo podrido, el cuerpo desgarrado y la matanza". LA BALSA DE LA MEDUSA. Madrid, 1989 (nº 12).

READ/1965. READ, Herbert. Henry Moore. A study of his life and work. London, 1965.

RENAU/1978. VV.AA. Josep Renau. Catálogo de la exposición en el M.E.A.C. Madrid, Ministerio de Cultura, 1978.

ROWELL/1986. ROWELL, Margit (comisaria). Qu'est-ce que la sculpture moderne? Catálogo de la exposición en el Centro Georges Pompidou, París, 1986.

RUBIN/1980. RUBIN, William (ed.). Pablo Picasso. Una retrospectiva. Catálogo de la exposición en el M.O.M.A. de Nueva York, 1980. Barcelona, Polígrafa, 1980.

SHANES/1989. SHANES, Eric. Brancusi. New York, Abbeville, 1989.

SPIES/1971. SPIES, Werner. Esculturas de Picasso. Obra completa. Barcelona, Gustavo Gili, 1971.

SYLVESTER/1957. SYLVESTER, David (ed.). Henry Moore sculpture and drawings 1921-1948. London, Percy Lund, Humphries and Company, 1957.

TANGUY/1982. ANGLIVIEL DE LA BEAUMELLE, Agnès; CHAVEAU, Florence (comisarias). Ives Tanguy. Retrospective 1925-1955. Catálogo de la exposición en el Centro Georges Pompidou. Paris, 1982.

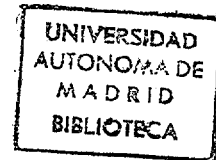
VAZQUEZ DE PARGA/1983. VAZQUEZ DE PARGA, Ana (et al.). Angel Ferrant. Catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, mayo-julio 1983. Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.

WITTKOWER/1980. WITTKOWER, Rudolf. La escultura. Procesos y principios. Madrid, Alianza, 1980 (1977).



LA ESCULTURA DE ALBERTO SANCHEZ

--- TOMO II ---



R.B.e.55783

CATALOGOS.

1. ESCULTURAS.

1.a. Obras conservadas o documentadas fotográficamente.

Se reunen aquí un total de 67 esculturas realizadas por Alberto entre 1919 y 1962, aquellas que han llegado hasta nosotros o de las que conservamos reproducción(es) fotográfica(s). Para la elaboración de este catálogo he contrastado las informaciones fragmentarias en escritos previos (fundamentalmente en MARTIN/1964, ROBLES VIZCAINO/1974 (1) y (2), LACASA-SANCHEZ/1980, LOSADA/1985 y ALIX/1985) con datos propios (entrevistas con Alcaén Sanchez, documentación inédita, examen directo de las piezas). La estructura de cada entrada es la siguiente:

1. NUMERO DE CATALOGO.
2. TITULO
3. LUGAR Y FECHA DE REALIZACION. La cronología es necesariamente aproximada en muchas ocasiones, lo que se indica con la letra c. (circa) o definiendo un marco temporal entre dos años (p.ej. 1923/25).
4. MATERIAL (MATERIAL SUPUESTO).
5. DIMENSIONES. (Altura x anchura x profundidad; en caso de figurar sólo una cifra, se trata de la altura.)
6. FIRMA, ubicación y trascripción de la misma.

7. PARADERO. En caso de que se desconozca, localización de la reproducción fotográfica.

8. PROCEDENCIA.

9. EXPOSICIONES. No se incluyen las exposiciones de vaciados o copias de las piezas, solo de los originales.

10. BIBLIOGRAFIA. Solo se incluyen comentarios individualizados de la escultura; no se citan todas las menciones.

11. INFORMACION SUPLEMENTARIA. Se incluyen comentarios sobre la existencia de reproducciones póstumas y dibujos y bocetos relacionados con la pieza, así como todo tipo de datos que completen su documentación.

1.

FIGURA DE MORO

Melilla, 1919.

Relieve. Yeso patinado.

31,5 cm.

Firmada y fechada en el extremo frontal superior derecho:

"Alberto, 1919".

PROP. SRES. DE HERNAEZ, Madrid.

Se trata de la única escultura conservada entre las que Alberto realiza durante el cumplimiento del servicio militar en Marruecos (vid. el apartado B. Obras sin documentación fotográfica mencionadas en publicaciones sobre Alberto).

ROBLES VIZCAINO/1974, p. 211, dió a conocer su paradero y la comenta brevemente: "De esta época conocemos Figura de moro, relieve de escayola de poco más de 30 cm. de realización balbuceante sin sentido de la proporción y eludiendo el tratamiento de las formas corpóreas, aunque de marcado sentido expresionista. Esta obra hemos podido verla en la casa de los señores de Hernáez, regalo de Petra (hermana del escultor) a esta familia en cuya casa trabajaba como sirvienta."



CAT. 1.

2.

BUEY

Madrid, 1923/1925.

(Yeso patinado).

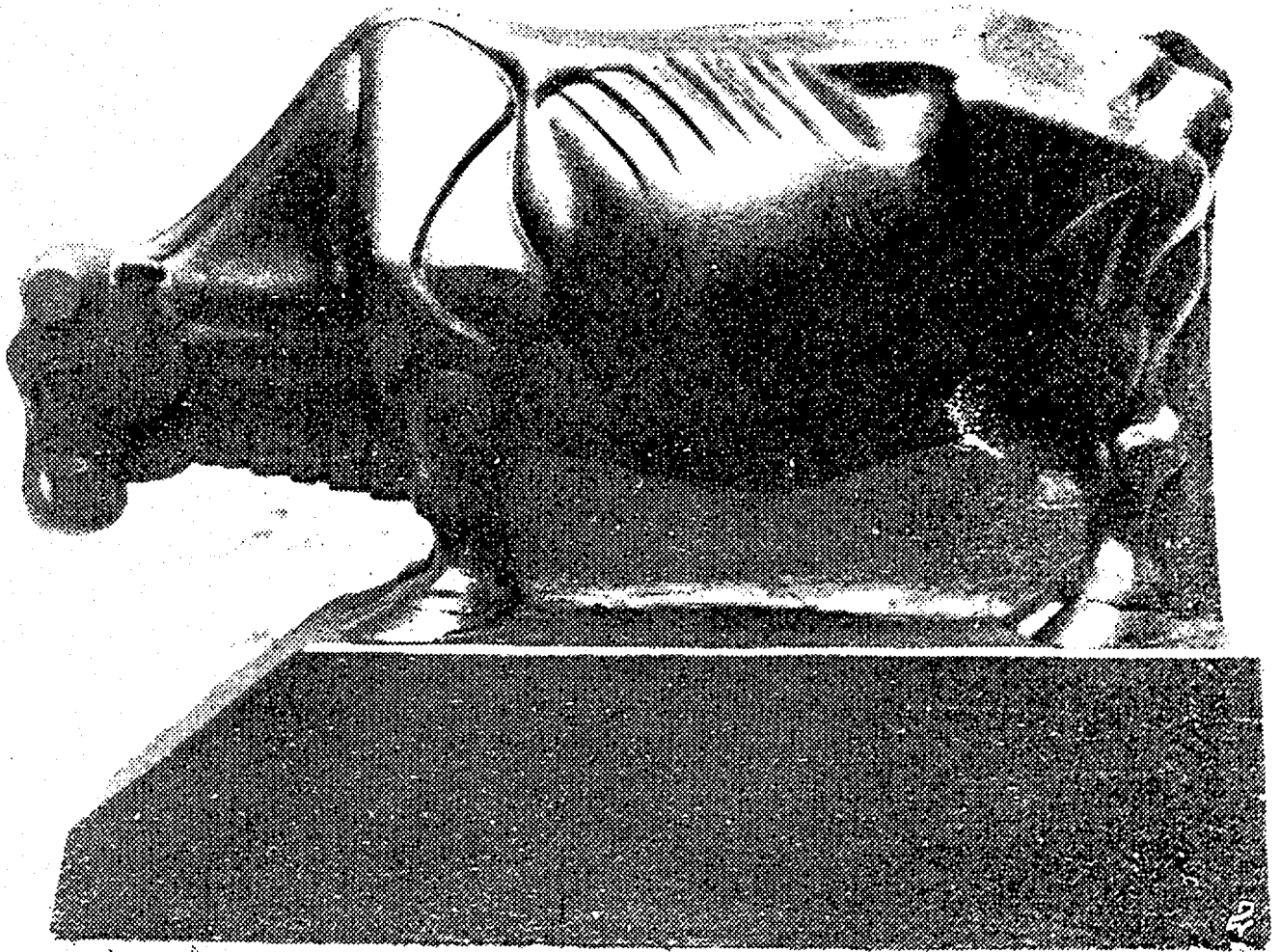
PARADERO DESCONOCIDO.

Fotografía en la revista "Blanco y Negro", nº 1780, 28-VI-1925.

Exposiciones: Palacio de Exposiciones del Retiro (Madrid),
1925.

Bibliografía: ABRIL/1930 (1); DE LA ENCINA/1925 (2); DE LA
ENCINA/1926.

Pese a tratarse de un vaciado en yeso y no de una talla en piedra, esta pieza guarda relación con las esculturas animalísticas de Mateo Hernández, el tallista salmantino residente en París; Alberto conoció sus obras a través de reproducciones en revistas de la época.



“BUEY”, POR EL ESCULTOR ALBERTO, EN LA EXPOSICION
DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBERICOS. (FOTO DUQUE)

3.

CARRETERO VASCO

Madrid, 1923/1925.

Yeso patinado.

50 x 13 x 14 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

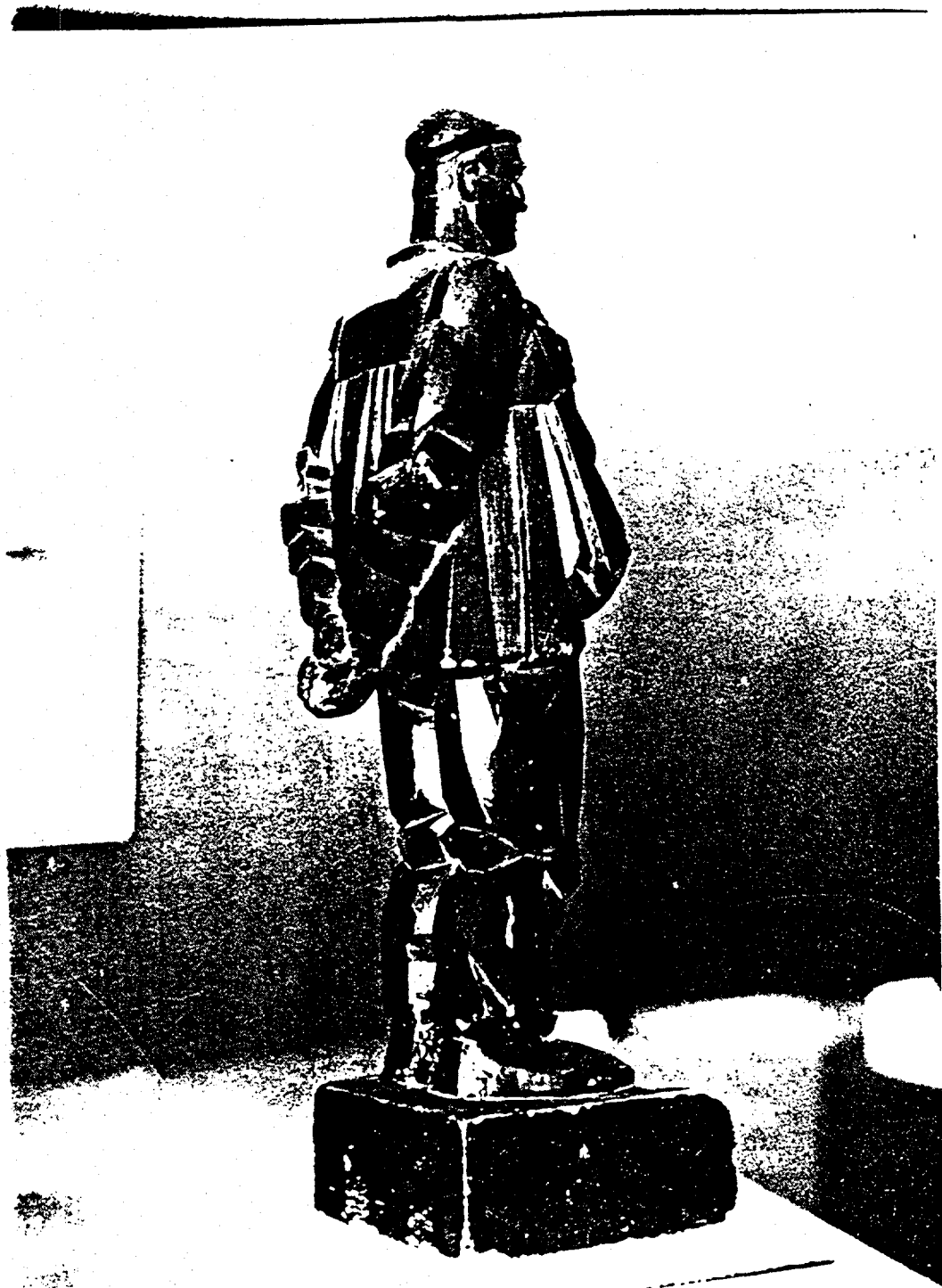
Exposiciones: Palacio de Exposiciones del Retiro (Madrid),
1925; Meac, 1970 (nº 5).

Bibliografía: ABRIL/1930 (1); DE LA ENCINA/1925 (2).

La Fundación Capa ha realizado vaciados en bronce de esta pieza, expuestos en varias exposiciones en los años 70 y 80; el catálogo de la exposición "Alberto" en la Galería Layetana (1976) afirma la existencia de una tirada de cincuenta ejemplares.



CAT. 3.



CAT. 3.

4.

CIEGO DE LA BANDURRIA

Madrid, 1923/1925.

Yeso patinado.

50 x 13 x 14 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Exposiciones: Palacio de Exposiciones del Retiro (Madrid),
1925; Meac, 1970 (nº 6); Palacios de Cristal y Velázquez
(Madrid), 1985.

Al igual que de la pieza anterior, la Fundación Capa ha
realizado reproducciones póstumas en bronce; la tirada parece
haber sido también de 50 ejemplares.



CAT. 4.

5.

MATERNIDAD

Madrid, 1923/1925.

(Yeso patinado).

PARADERO DESCONOCIDO.

Fotografía en la revista "Alfar", Julio-1925 (nº 51).

Exposiciones: Palacio de Exposiciones del Retiro (Madrid),
1925.



CAT. 5.

6.

CAMPESINA

Madrid, 1923/1925.

Yeso patinado.

87 x 32 x 20 cm.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, Madrid.

Procedencia: Julián Sánchez, Madrid. Adquirida por el Estado
en subasta en la Sala Durán el 30-V-1989.

Exposiciones: Palacio de Exposiciones del Retiro (Madrid),
1925; Meac, 1970 (nº 4); Palacios de Cristal y Velázquez
(Madrid), 1985.

Bibliografía: DURAN/1989, nº 80.

El precio de salida de la escultura en la subasta de
Durán fue de 5.500.000 pts.



CAT. 6.

7.

DUENDECITO

Madrid, 1923/1925.

Yeso patinado.

17 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Alcaén Sánchez (entrevista del 8 de marzo de 1989) afirma que está inspirada en un grabado de la serie de "Caprichos" de Francisco de Goya, concretamente el nº 49, titulado "Duendecitos". ROBLES VIZCAINO/1974, p. 152, informa que está deteriorada ("dos quemaduras en los pies") y que fue regalada por Petra, hermana de Alberto, a Clara Sancha, y llevada a Moscú en 1968. La familia no me ha facilitado reproducción fotográfica de esta pieza.

8.

EL CID CAMPEADOR

Madrid, 1926/1927.

Piedra caliza.

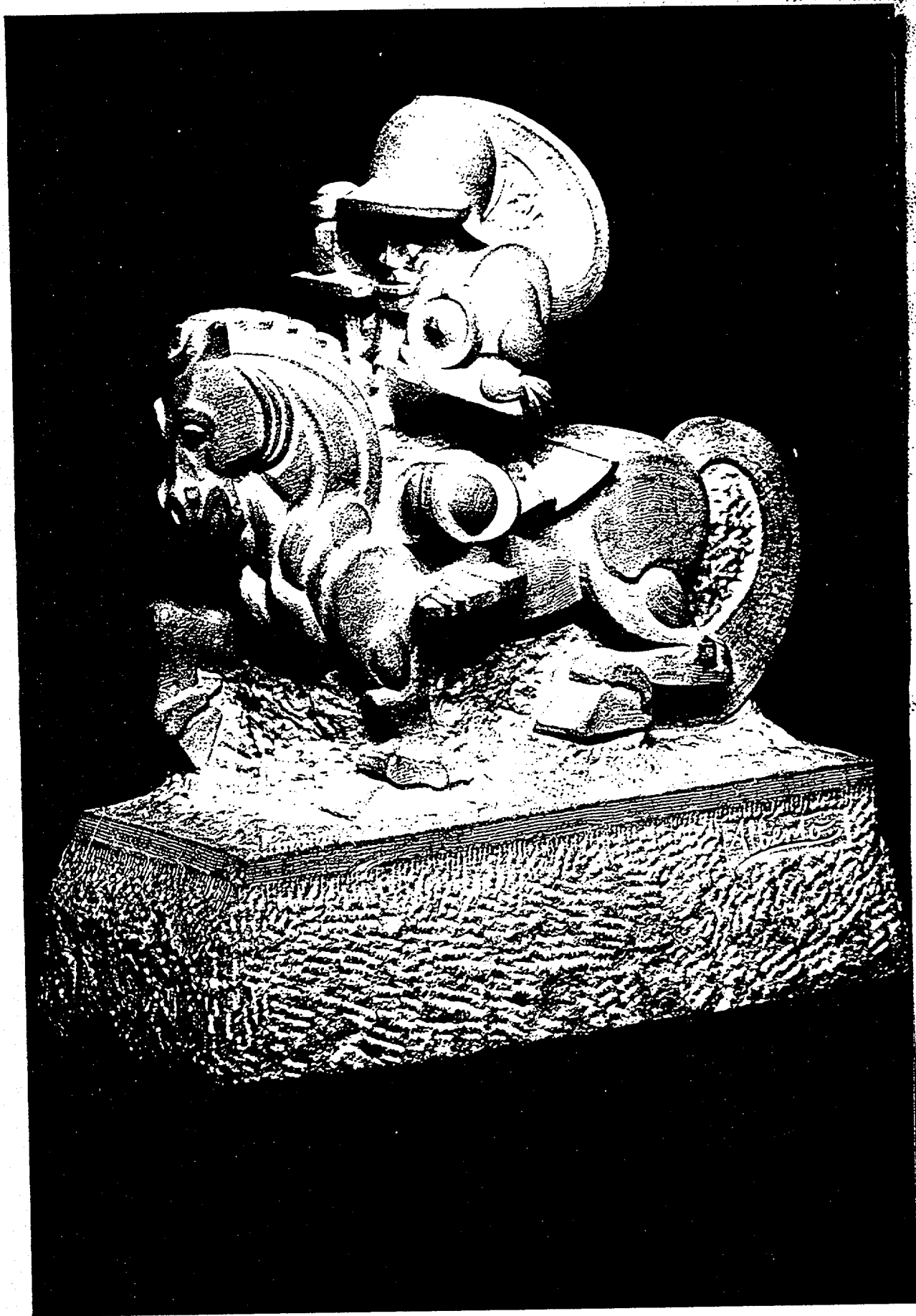
33 x 38 x 15 cm.

Firmada en la base, extremo frontal superior derecho.

DIPUTACION PROVINCIAL DE TOLEDO.

Exposiciones: Palacio de los Condes de Fuensalida (Toledo),
1980 (nº 1); Palacio de Velázquez (Madrid), 1983;
Palacios de Cristal y Velázquez (Madrid), 1985; Posada de
la Hermandad (Toledo), 1989.

Redescubierta por M^a Jesús Losada Gómez en 1973 (vid.
LOSADA/1985, p. 35), es una de las dos esculturas entregadas
por Alberto a la Diputación de Toledo como justificación de la
beca que esta institución le concede en 1925-28. Alberto no
conoce las técnicas de talla, por lo que debió encargar a otro
escultor la realización en piedra de un original suyo en yeso.
Existen réplicas póstumas en bronce.



9.

MUJER DE CASTILLA

Madrid, 1926/1927.

Yeso patinado.

90 x 41 x 34 cm.

Firmada en la base, extremo frontal izquierdo.

DIPUTACION PROVINCIAL DE TOLEDO.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 12); Palacio de los Condes de Fuensalida (Toledo), 1980 (nº 2).

Entregada por Alberto a la Diputación de Toledo en 1926/27 como justificación de la beca otorgada; es conocida también como María/Juana de Padilla y como Campesina toledana. Existe una réplica en bronce (Col. J. Caballero, Madrid). Una ampliación en piedra de esta escultura (2 m. de altura), realizada por el escultor toledano Cecilio Béjar, está ubicada en el Paseo de Merchán, Toledo; fue inaugurada el 30 de octubre de 1982.



CAT. 9.



CAT. 9. (Ampliación en piedra).

10.

MONUMENTO A GONGORA (maqueta)

Madrid, 1927.

Yeso patinado y cemento.

88 x 43 x 47 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Depósito en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid.

Bibliografía: ABRIL/1930 (1); REVISTA DE LAS ESPAÑAS/1927 (1)
y (2).

Exposiciones: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes
(Madrid), 1927.

Hallada en noviembre de 1988 en el antiguo domicilio del escultor, C/ Mira el sol, 3, 4^º izq. Fue presentada al Concurso Nacional de Escultura de 1927, obteniendo un accesit de 1000 pts. La escultura recuperada está hueca y solo ha sido modelada en su frente y laterales; el dorso está abierto. Su interpretación es problemática, ya que podría tratarse solo del fragmento que se exigía en las bases del Concurso: "Todos los proyectos deberán presentarse a mitad del tamaño que hubiere de tener, acompañados de un fragmento definitivamente modelado y de un dibujo o acuarela que complete la visión imaginaria de la obra" (vid. REVISTA DE LAS ESPAÑAS/1927 (1)).

No se conoce ningún dibujo relacionable con este proyecto.

Josefina Alix (vid. ALIX/1988, p. 43) afirma que se trata de un autorretrato del propio escultor; creo más factible que Alberto se inspirase en alguna de las imágenes de Góngora que circularon por las publicaciones periódicas aquel año, probablemente una de las versiones del "Retrato de Góngora" de Velázquez, con el que presenta afinidades.



CAT. 10.

11.

FIGURA DE MUJER

Madrid, 1927/1929.

Altorrelieve. Yeso patinado y cemento.

100 x 49 x 21 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Depósito en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid.

Es la segunda de las piezas encontradas en el antiguo domicilio del escultor, C/ Mira el sol, 3, 4º izq. en
Noviembre de 1988. Para Josefina Alix (ALIX/1988, p. 43)
"encierra un interés mayor al marcar una etapa intermedia en
su paso del neocubismo a la plenitud de las obras de la época
de Vallecas".



CAT. 11.

12.

BAILARINA

Madrid, 1927/1929.

Cemento patinado.

99 x 48 x 27 cm.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, Madrid.

Procedencia: Julián Sánchez, Madrid. Adquirida por el Estado
en subasta en la Sala Durán el 30-V-1989.

Exposiciones: Jardín Botánico (Madrid), 1929; Meac, 1970 (nº
17); Palacios de Cristal y Velázquez (Madrid), 1985;
Schirn Kunsthalle (Frankfurt a.M.), 1991.

Bibliografía: DURAN/1989, nº 81.

El precio de salida de la escultura en la subasta de
Durán fue de 5.500.000 pts. Estilísticamente puede ponerse en
conexión con un conjunto de dibujos de cronología paralela, en
especial los nºs. D.21 y D.22 (véase el apartado 2. de este
catálogo).



CAT. 12.



CAT. 12.

13.

SIGNO SOBRE LA MUJER CASTELLANA

Madrid, c.1930.

(Yeso patinado).

PARADERO DESCONOCIDO.

Fotografía en la revista "Blanco y Negro", nº 2117, 20-XII-1931. Otra fotografía en el Archivo de la Junta de Incautación y Salvamento del Patrimonio Histórico-Artístico - S.E.R.P.A.N. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid (con nº 4905; sin catalogar).

Exposiciones: Ateneo de Madrid, 1931.

La fotografía localizada en el I.C.R.B.C. certifica que la pieza fue rescatada del domicilio del escultor, bombardeado en 1936, y que por tanto sobrevivió a la guerra civil, aunque con desperfectos.



CAT. 13.

14.

ANIMAL ESPANTADO EN SU SOLEDAD

Madrid, c.1930.

(Yeso patinado).

PARADERO DESCONOCIDO.

Fotografías en las revistas "Blanco y Negro", nº 2117; Madrid, 20-XII-1931 y "Arte", nº 2; Madrid, junio-1933.

Exposiciones: Ateneo de Madrid, 1931.



CAT. 14.

15.

FIGURA RURAL. TORO BRAMANDO EN SU SOLEDAD

Madrid, c.1930.

(Yeso).

PARADERO DESCONOCIDO.

Fotografía en la revista "Blanco y Negro", nº 2117; Madrid,
20-XII-1931.

Exposiciones: Ateneo de Madrid, 1931.



CAT. 15.

16.

MATERNIDAD

Madrid, 1930.

Piedra de Novelda.

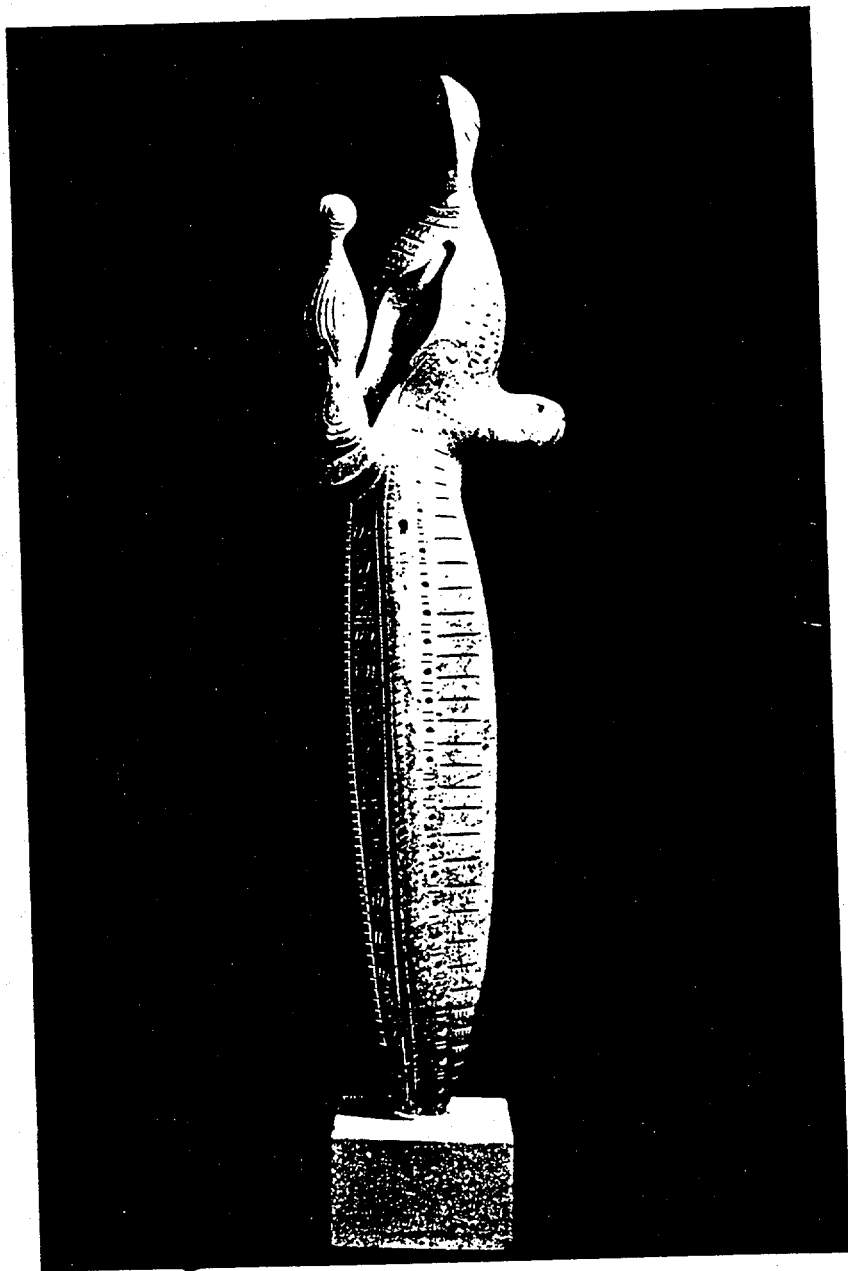
82 x 22 x 10 cm. Base de 8 x 14 x 14 cm.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, Madrid.

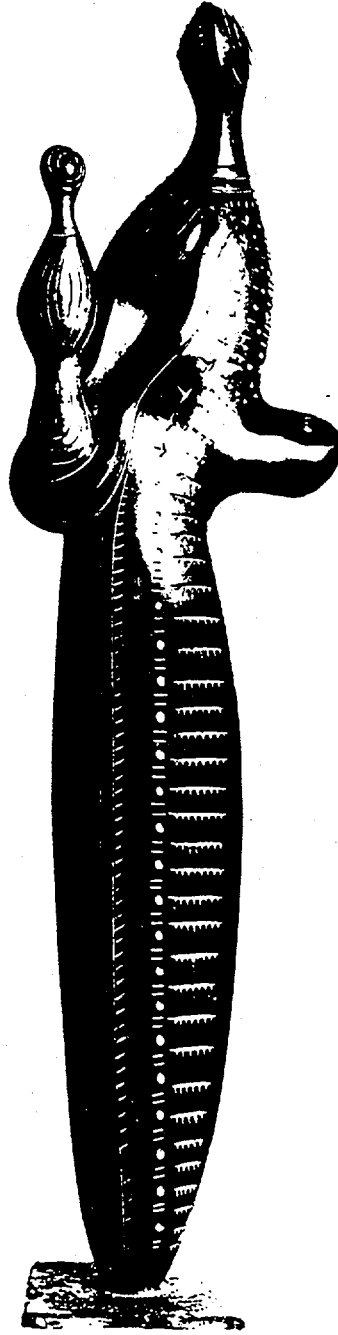
Procedencia: Adquirida al artista por el Museo de Arte Moderno de Madrid el 6-VII-1933, pasa a formar parte posteriormente de las colecciones estatales de arte contemporáneo del M.E.A.C. y del C.A.R.S.

Exposiciones: Ateneo de Madrid, 1931; Meac, 1970 (nº 28); Gal des Beaux-Arts (Bordeaux), 1984.

El original en yeso, perdido, formó parte del Monumento a los niños (CAT.17); la pieza en piedra debió ser encargada por Alberto a otro escultor, ya que él no conocía las técnicas de talla. Existe otra réplica en piedra (Col. Sánchez Arcas, Madrid), al parecer regalo del propio Alberto a su propietario actual (vid. LOSADA/1985, p. 37) y al menos un vaciado en bronce, propiedad del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid). Fue restaurada en 1985 por técnicos del M.E.A.C.



CAT. 16.



CAT. 16. (réplica en bronze).

17.

MONUMENTO A LOS NIÑOS

Madrid, 1930.

(Yeso).

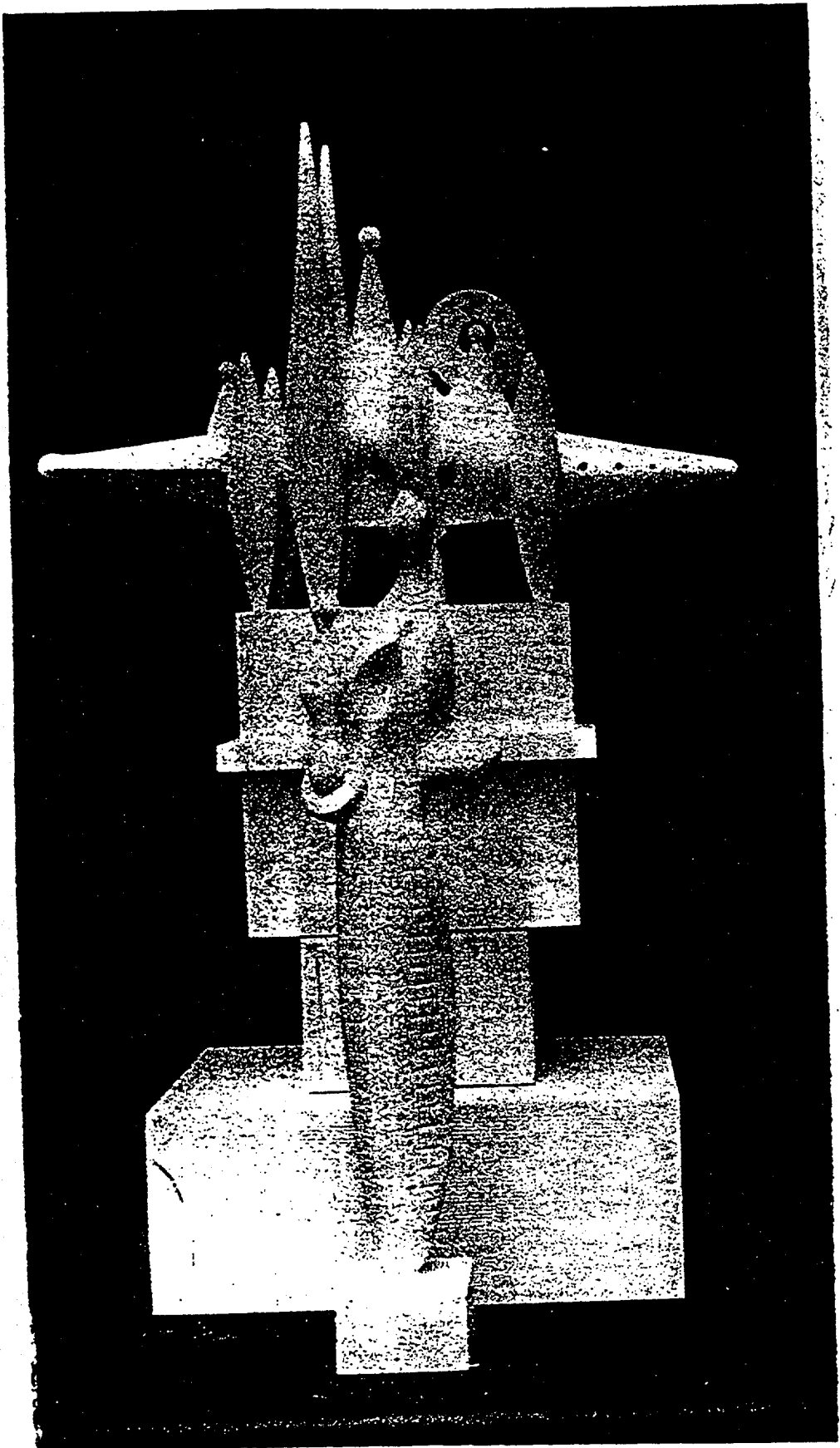
PARADERO DESCONOCIDO.

Fotografía en la revista "Blanco y Negro", nº 2040; Madrid,
22-VI-1930.

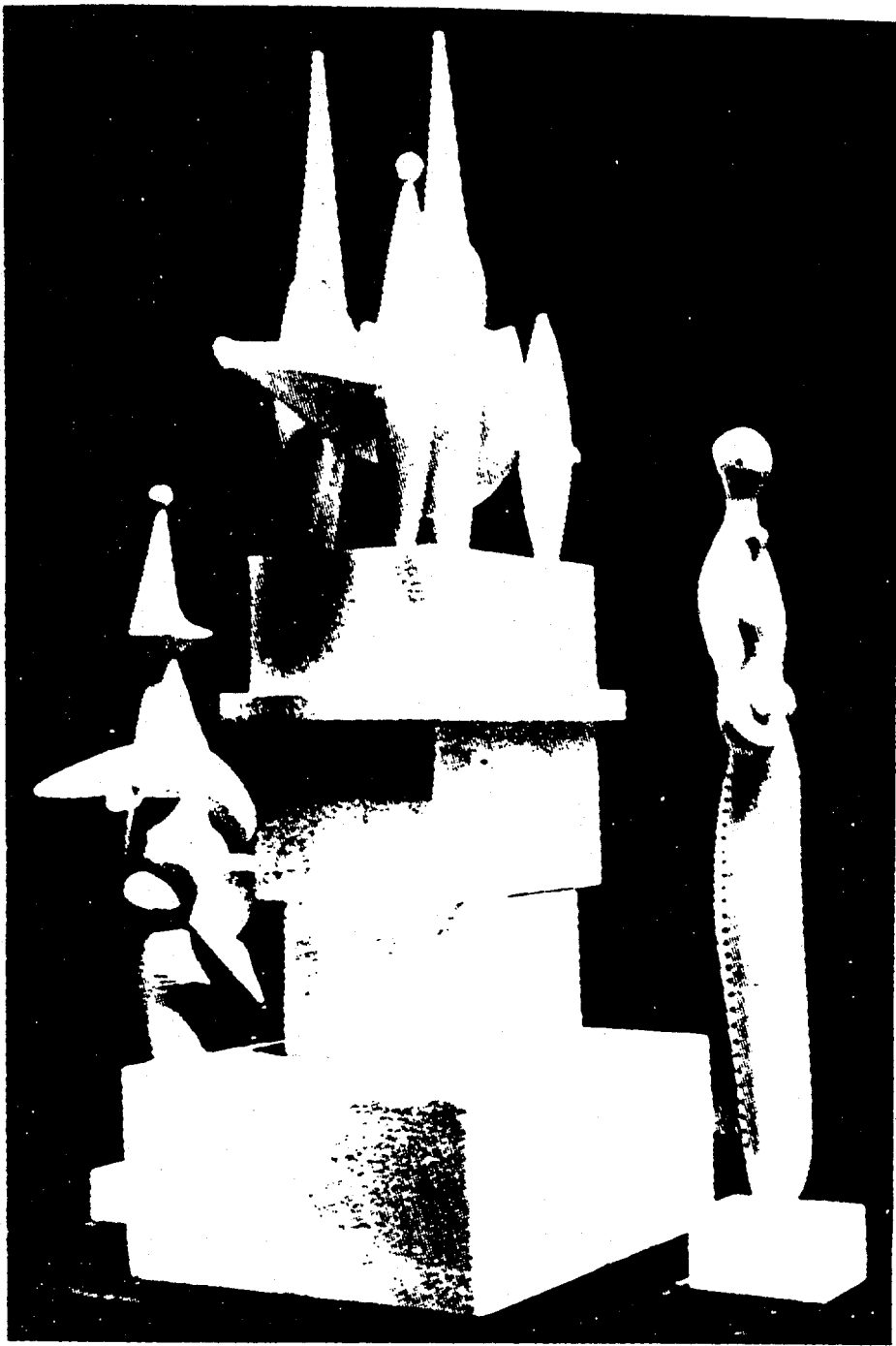
Exposiciones: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes
(Madrid), 1930.

Bibliografía: ABRIL/1930 (2); ABRIL/1930 (3), p. 444.

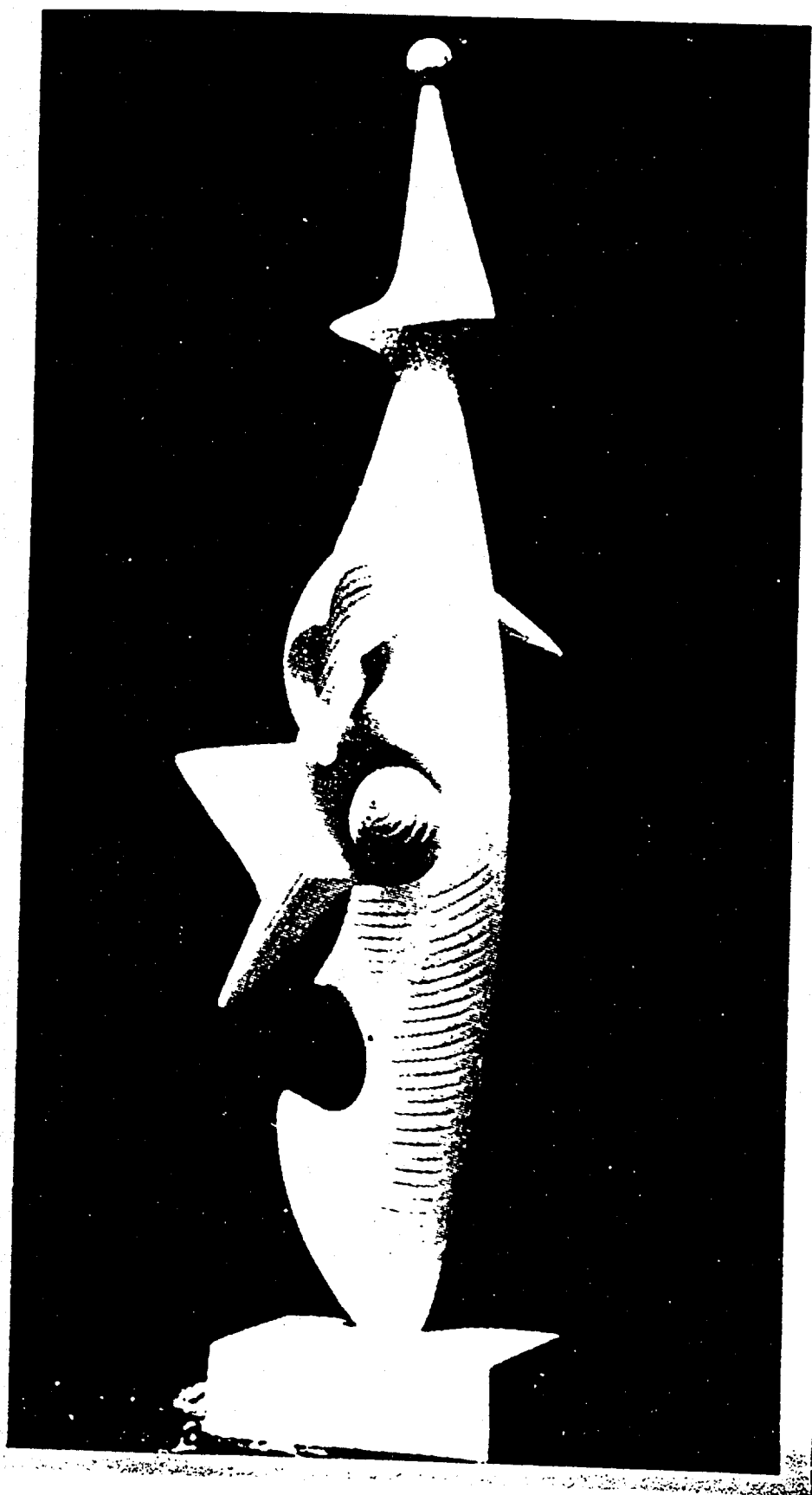
Proyecto presentado por Alberto al Concurso Nacional de
Escultura de 1930, de "tema libre para plaza, rinconada,
calle, pórtico o plaza de una ciudad española"; no resulta
premiado.



CAT. 17.



CAT. 17.



CAT. 17. (fragmento).

18.

ESCULTURA (a)

ESCULTURAS (b) (c) (d)

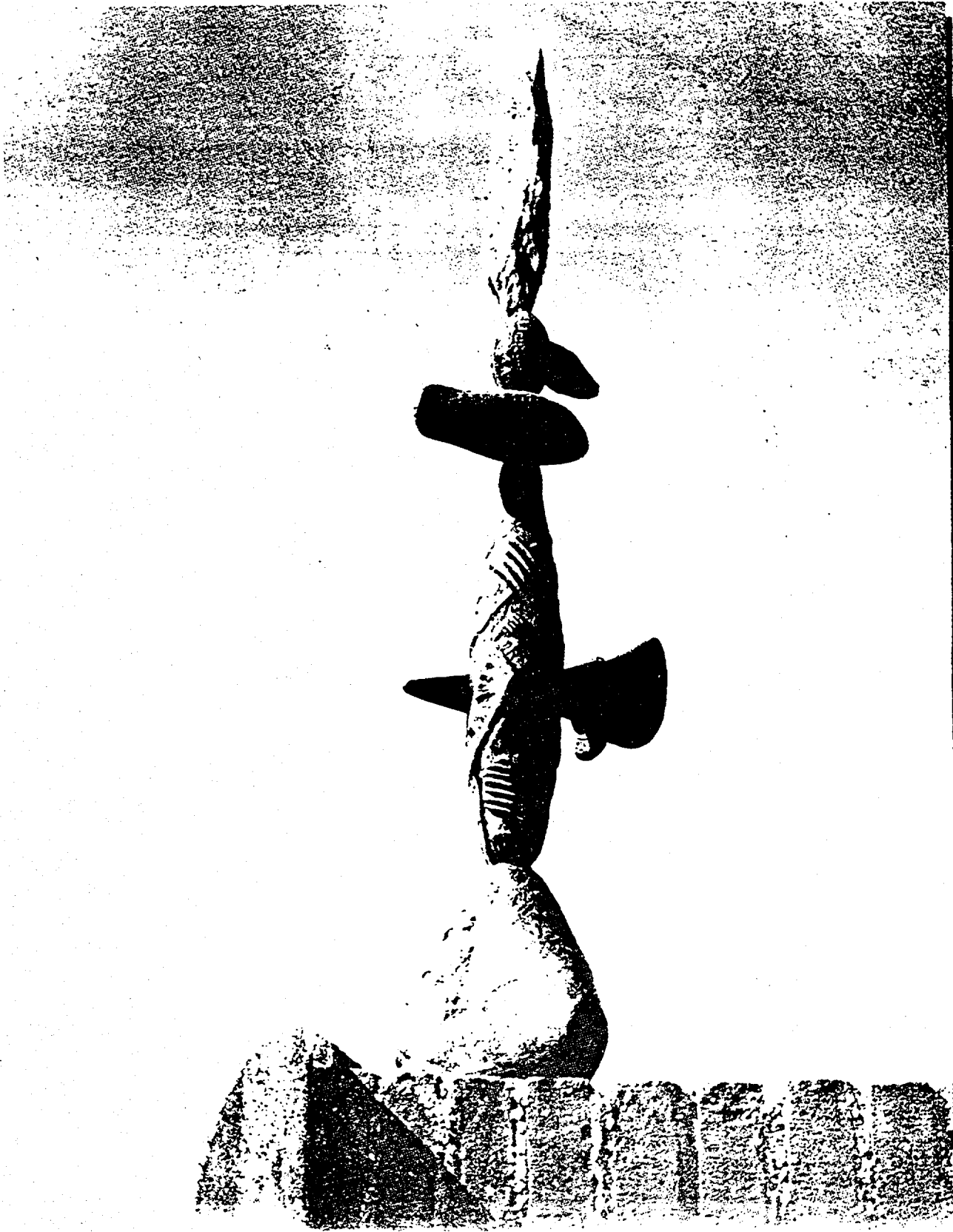
Madrid, c.1930.

Piedras, arcilla.

PARADERO DESCONOCIDO.

Fotografía (a) procedente del archivo de E. Segarra, publicada en MARTIN/1964, il. III. Fotografías (b) y (c) publicadas en CENTRO DE ARTE M-11/1975, p. 5. Fotografía (d) publicada en BOZAL/1964, p. 38.

Temprana muestra del uso de materias "naturales" (piedras en este caso) por Alberto; estas "esculturas encontradas" han sido datadas anteriormente en 1920-25; en mi opinión son más tardías, pues demuestran la orientación totémica y la valoración del objeto natural encontrado propios de la obra madura de Alberto. Presentan una estructura formal que se reiterará en la producción posterior: la pieza (a) recurre a una acusada verticalidad; en (b), (c) y (d) aparece la "pieza de tierra" (basamento) usual en sus esculturas-paisaje (vid. CAT.24-27, 36, 60).



CAT. 18a.



CAT. 18b.



CAT. 18c.

19.

ESCULTURA RURAL TOLEDANA

Madrid, c.1930.

(Yeso).

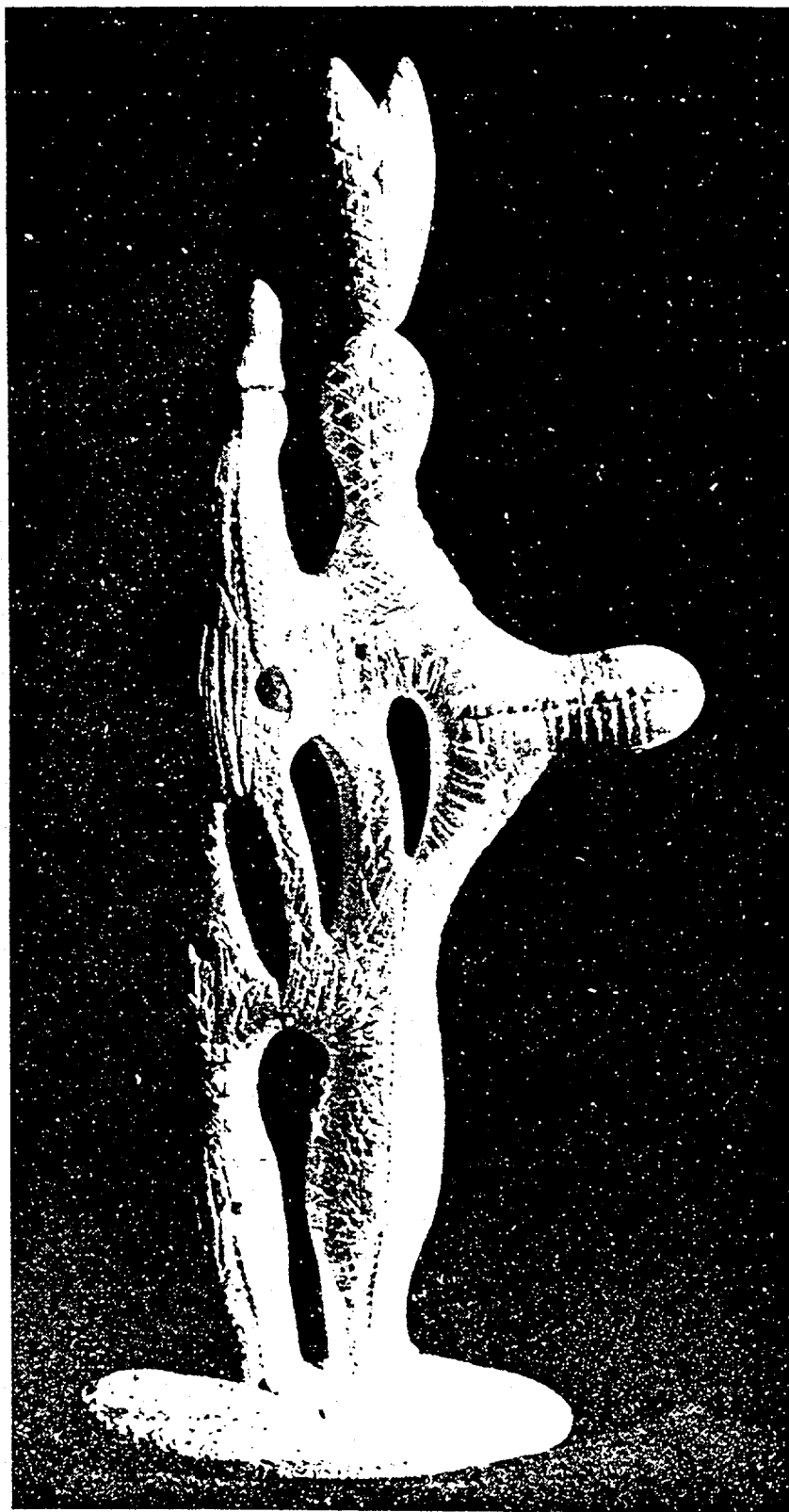
PARADERO DESCONOCIDO.

Fotografía en la revista "Arte", nº 2; Madrid, Junio-1933.

Exposiciones: A.D.L.A.N. (Madrid), 1936.

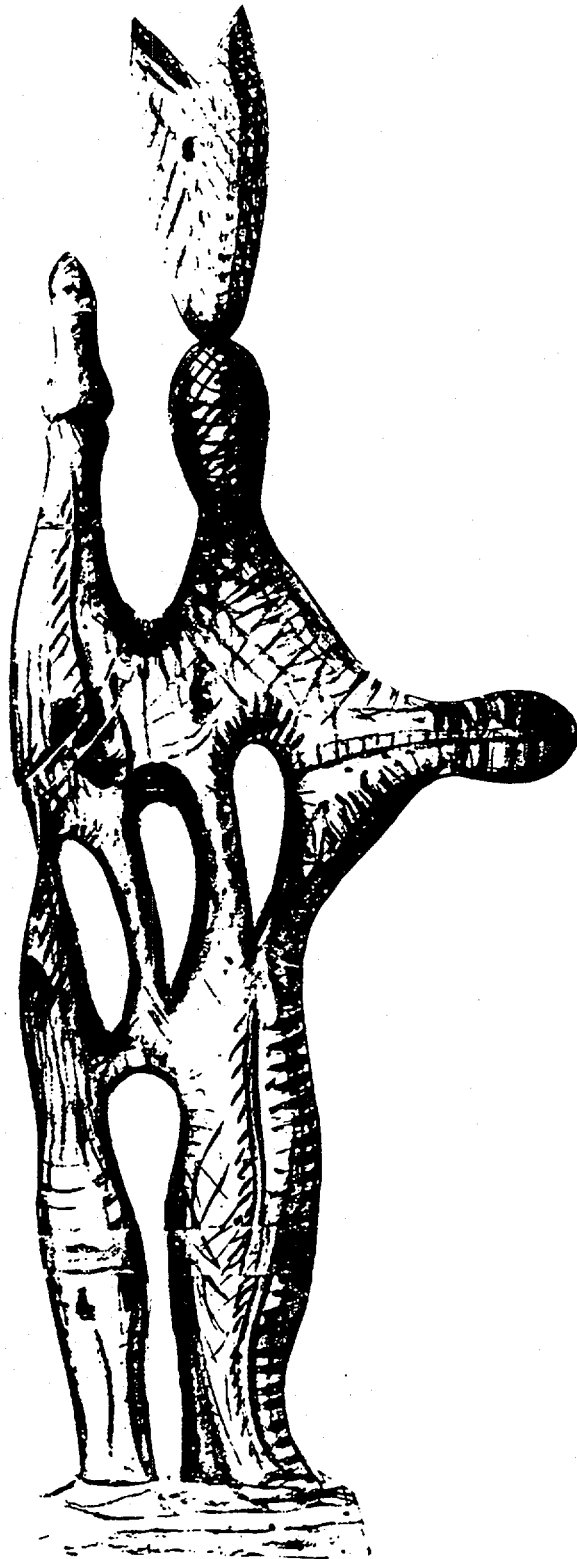
Bibliografía: SANCHEZ/1975, pp. 51-52.

Alberto narra el origen de la pieza: "Una vez que iba a cobrar la pensión de la Diputación de Toledo me dio por andar por los pueblos que había recorrido con mi padre cuando era muchacho. Vi en una hornacina de una ermita una escultura pequeña que había sido destrozada a pedradas y que una mano generosa blanqueó de arriba abajo. De allí saqué la Escultura rural toledana." (SANCHEZ/1975, pp. 51-52). Desaparecida tras la guerra civil, el escultor realiza en Moscú, c.1956/59, una silueta dibujada de la escultura (D.138), con objeto de reconstruirla; finalmente no concluyó el proyecto.



Alberto - Escultura con plástica toledana

CAT. 19.



CAT. D.138.

20.

DAMA PROYECTADA POR LA LUNA EN UN CAMPO DE GREDAS

Madrid, 1930/1932.

(Yeso).

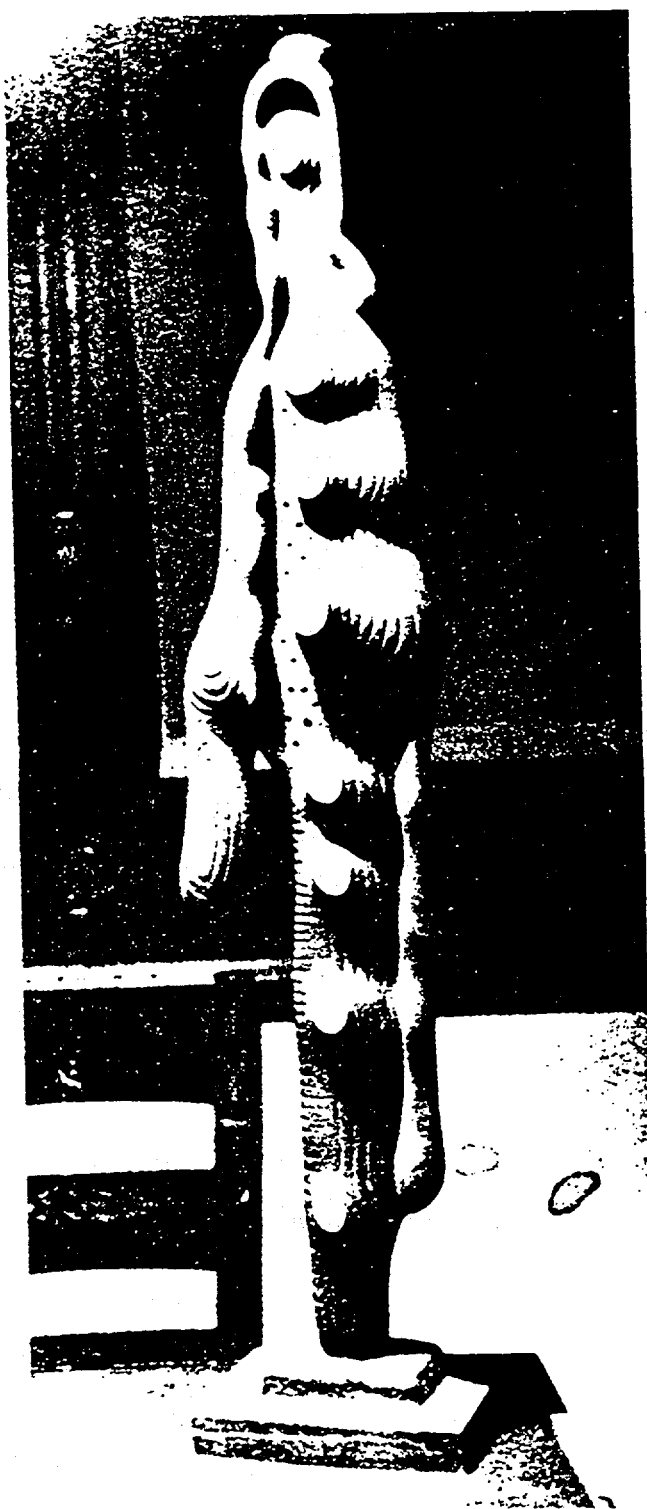
PARADERO DESCONOCIDO.

Fotografía procedente del archivo de E. Segarra, publicada en MARTIN/1964, p. 5.

Bibliografía: SANCHEZ/1975, p. 51.

"A Vallecas íbamos en todo tiempo, ya fuera invierno o verano, de noche o de día. Una noche, hacia las doce, me encontraba allí con Palencia y Gil Bel; estábamos contemplando los efectos de la luz lunar en el círculo perfecto de lo que había sido una mina de yeso, de gredas que de día eran de color verde y blanco de hueso, y que la lluvia extendía sobre ese círculo. Al verlo de noche nos quedamos asombrados por la fosforescencia de los colores, por las coloraciones eléctricas matizadas. Cuando estábamos observando con entusiasmo este fenómeno plástico, cruzó por el medio una figura de mujer, que desapareció rápidamente. De eso hice una escultura titulada Dama proyectada por la luna en un campo de greda."

(SANCHEZ/1975, p. 51).



CAT. 20.



CAT. 20.

21.

TRES FORMAS FEMENINAS PARA ARROYO DE JUNCOS

Madrid, 1930/1932.

(Yeso patinado).

PARADERO DESCONOCIDO.

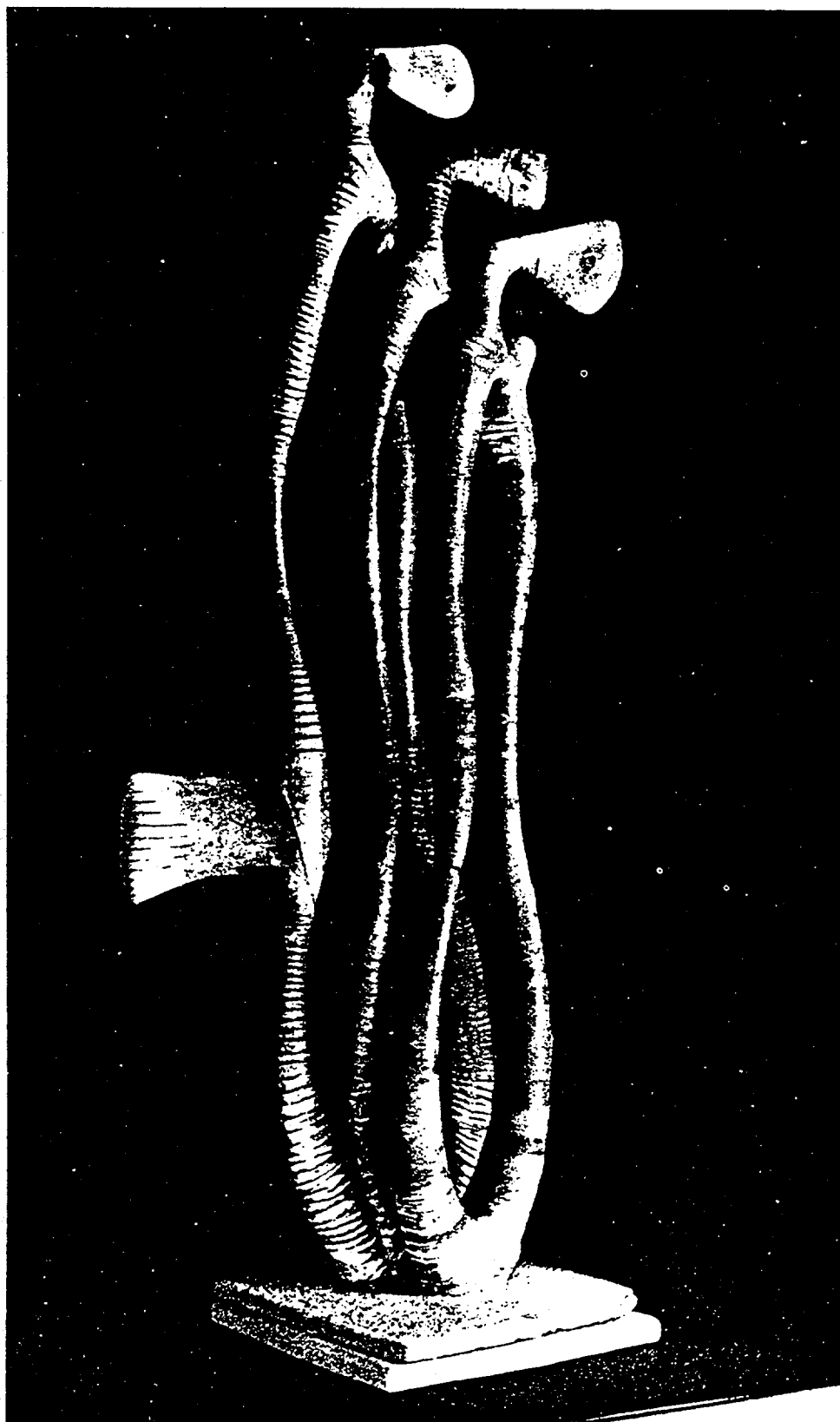
Fotografías en las revistas "Arte", nº 2; Madrid, junio-1933 y "Gaceta de arte", nº 30; Sta. Cruz de Tenerife, sept.-oct.-1934. Otra fotografía en el Archivo de la Junta de Incautación y Salvamento del Patrimonio Histórico-Artístico - S.E.R.P.A.N. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid (con nº 4907; sin catalogar).

Exposiciones: A.D.L.A.N. (Madrid), 1936.

Bibliografía: SANCHEZ/1975, p. 50; GOMEZ CEDILLO/1991 (2).

"(...) encontrándonos un día en el arroyo de la Degollada, uno de los sitios más poéticos que yo recuerdo, se puso a llover torrencialmente. Nos refugiamos bajo una piedra enorme que tenía un saliente como una visera; allí presenciamos los efectos de la lluvia sobre el arroyo. Fue aflojando aquel diluvio hasta quedar en una cortina diáfana de lluvia menuda, aureolada por los rayos del sol; en ese momento pasó corriendo una liebre, lo que nos produjo tal entusiasmo que empezamos a dar saltos. Y exclamamos: ¡Eso debe ser el arte! ¡Vamos a hacer eso que acabamos de ver! De ese momento

me surgió la idea de la escultura Tres formas femeninas para arroyo de juncos, de la cual parece ser que sólo quedan fotografías." (SANCHEZ/1975, p. 50). Sobrevive a la guerra, tal como demuestra la fotografía localizada en el I.C.R.B.C.



Alberto: Tres formas femeninas para arroyos de juncos.

CAT. 21.

22.

SIGNO DE MUJER RURAL EN UN CAMINO, LLOVIENDO

Madrid, 1930/1932.

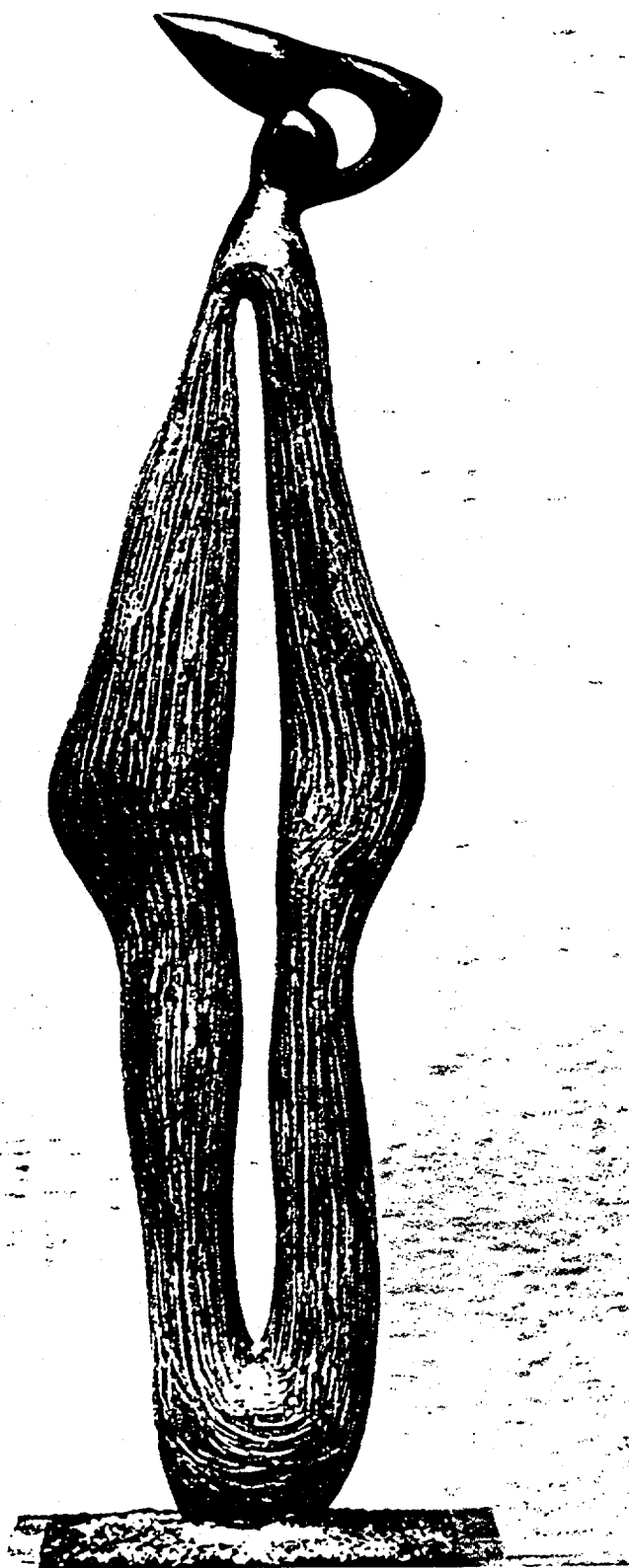
Yeso patinado.

63 x 17 x 7 cm.

PROP. VIUDA DE FERNANDO LACASA, Madrid.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 21); Centro de Arte M-11
(Sevilla), 1975 (nº 11); Gal. des Beaux-Arts (Bordeaux),
1984.

Recubierta de una pátina polícroma que refleja la
importancia concedida por Alberto a las texturas y cualidades
matéricas en sus obras maduras. Existen réplicas en bronce.



CAT. 22.

23.

PAJARO DE MI INVENCION, HECHO CON LAS PIEDRAS QUE VUELAN EN LA
EXPLOSION DE UN BARRENO

Madrid, 1930/1932.

(Yeso patinado; piedras; pelo o fibra textil).

PARADERO DESCONOCIDO.

Fotografía en las revistas "Arte", nº 2; Madrid, junio-1933 y "Gaceta de arte", nº 21; Sta. Cruz de Tenerife, noviembre-1933. Otra fotografía en el Archivo de la Junta de Incautación y Salvamento del Patrimonio Histórico-Artístico - S.E.R.P.A.N. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid (con nº 4905; sin catalogar).

Exposiciones: A.D.L.A.N. (Madrid), 1936.

Bibliografía: SANCHEZ/1975, p. 51; GOMEZ CEDILLO/1991 (2).

Alberto describe su gestación: "Una vez, cuando me encontraba en el Cerro Testigo, se produjo una explosión en el llano que mira hacia Chinchón. Vi volar unas piedras. Descendí el cerro en busca del punto de la explosión y encontré unos trozos de piedra muy hermosa, que tenían como aguas estancadas; me los fui llevando a casa poco a poco. Un geólogo alemán me explicó el origen de esas piedras, elaboradas por miles de años de un terreno pantanoso. Siguiendo ese mismo camino de realizar mis obras sobre cosas vistas, me decidí a

hacer una escultura con todas las piedras que me había llevado. Tenía por título Pájaro de mi invención, hecho con las piedras que vuelan en la explosión de un barreno."

(SANCHEZ/1975, p. 51). Un comentario de Manuel Abril en su crítica a la exposición de Alberto en el local de los A.D.L.A.N. puede relacionarse con esta pieza (vid. ABRIL/1936). La escultura sobrevivió, deteriorada, a la guerra civil, tal como demuestra la fotografía localizada en el archivo del I.C.R.B.C.



CAT. 23.



CAT. 23.

24.

VOLUMEN QUE VUELA EN EL SILENCIO DE LA NOCHE Y QUE NUNCA PUDE
VER

Madrid, 1930/1932.

(Yeso).

PARADERO DESCONOCIDO.

Fotografía en la revista "Arte", nº 2; Madrid, junio-1933 y en
"C.N.T.", Madrid, 7-II-1933, p. 3.

Exposiciones: A.D.L.A.N. (Madrid), 1936.

Bibliografía: SANCHEZ/1975, p. 50.

"Yendo por el Jarama, hacia Vallecas, ya muy entrada la noche, pasó taladrando el espacio un pájaro que no me di cuenta qué era. Otra noche, a la misma hora, volví a ver el pájaro. Este me sugirió la escultura que lleva por título Volumen que vuela en el silencio de la noche y que nunca pude ver." (SANCHEZ/1975, p. 50).



Alberto: Volumen que vuela en el silencio de la noche

CAT. 24.

25.

MONUMENTO A LOS PAJAROS

Madrid, 1930/1932.

(Yeso).

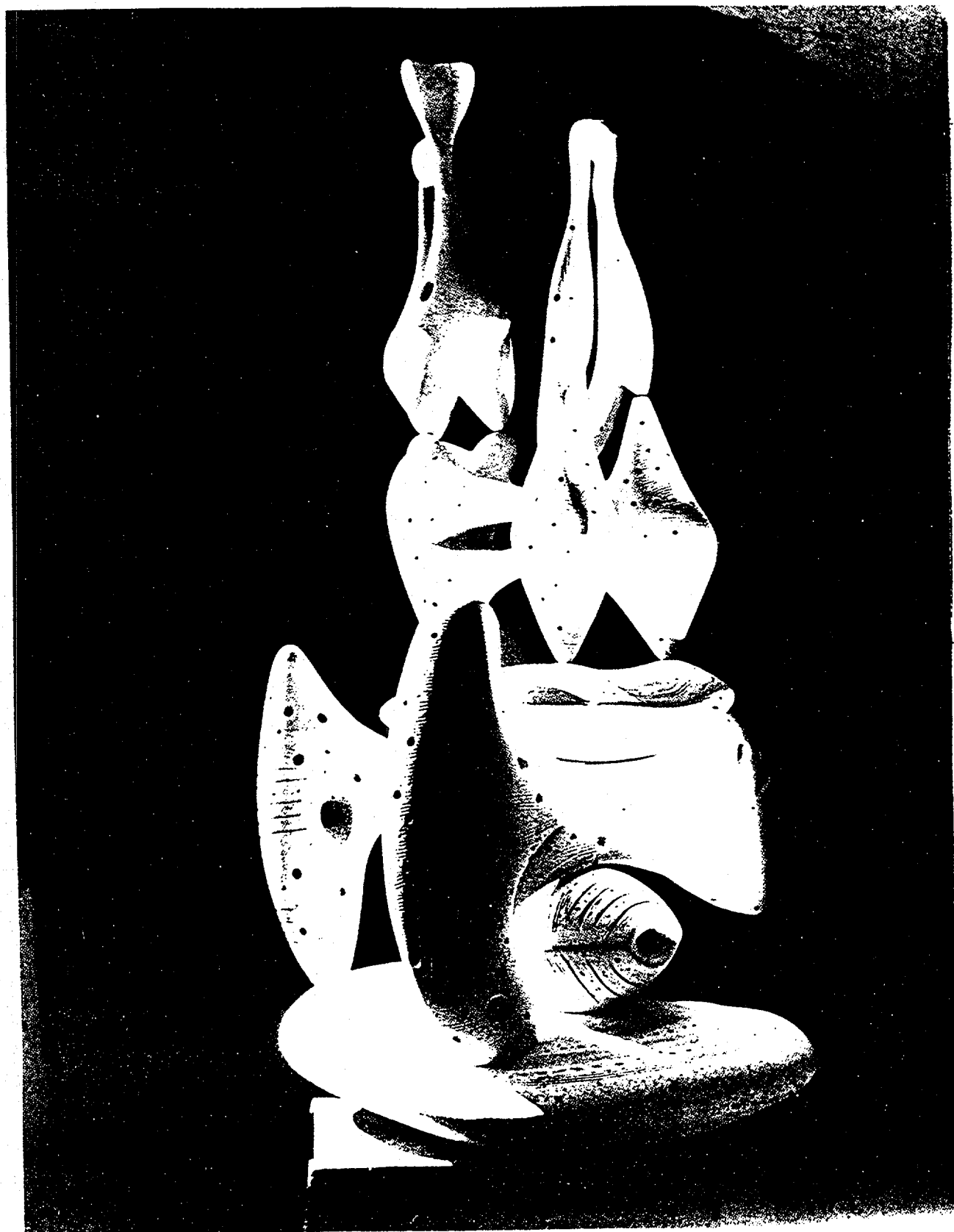
PARADERO DESCONOCIDO.

Fotografía procedente del archivo de E. Segarra y publicada en MARTIN/1974, il. II.

Bibliografía: SANCHEZ/1975, p. 46.

Alberto comenta la génesis de esta escultura (SANCHEZ/1975, p. 46): "Un ejemplo concreto: salvo raras excepciones, los monumentos de Madrid me disgustaban porque los encontraba feos y de vanidad ramplona. Un día, andando por los campos próximos a Alcalá de Henares, donde no se divisaba ningún árbol, sólo matas de tomillo en los cerros, vi como un gavilán se comía un pájaro. Por allí sólo pasaba un pastor que otro. Se me ocurrió levantar el Monumento a los pájaros, para emplazarlo en aquel sitio; serviría de monumento y de nido a los pájaros pequeños, agujereado y construido de manera que ni aves de rapiña pudieran meterse, ni las alimañas subir a él, pues la pieza que yo llamaba "de tierra" (pieza basamental) estaba curvada con este fin. El conjunto se componía de ocho piezas. Y al cabo de treinta años he podido comprobar que este monumento, del que sólo se conserva la fotografía, sigue

siendo una escultura actual, por el hecho de haber sido concebido para un sitio fijo y para cumplir una misión determinada." Existe un boceto para la proyectada reconstrucción del monumento en la Unión Soviética (CAT. D.139).



CAT. 25.

26.

ESCULTURA DE HORIZONTE. SIGNO DEL VIENTO

Madrid, 1930/1932.

(Yeso).

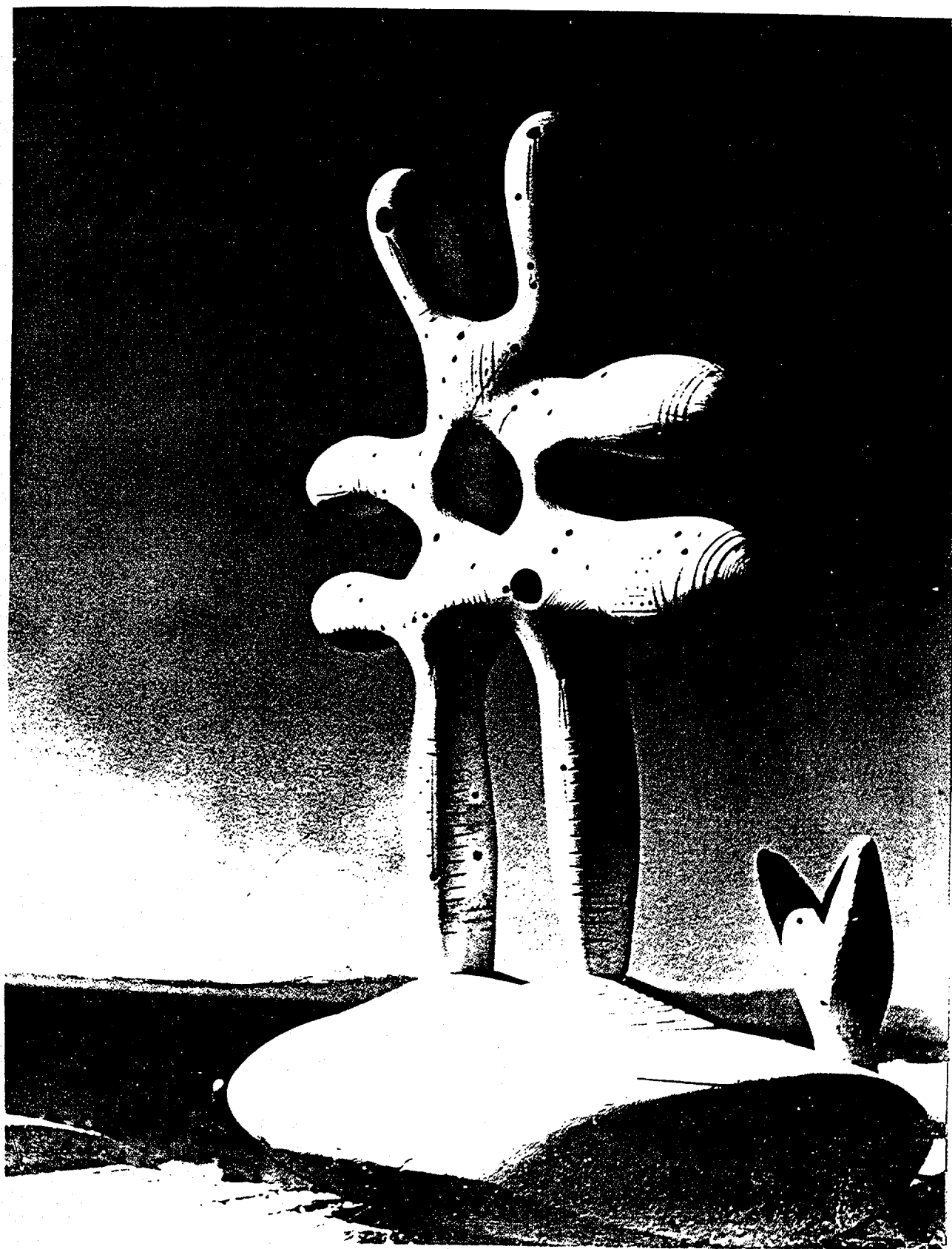
PARADERO DESCONOCIDO.

Fotografía en la revista "Arte", nº 2; Madrid, junio-1933 y "Gaceta de arte", nº 30; Sta. Cruz de Tenerife, sept.-oct.-1934. Otra fotografía procedente del archivo de E. Segarra y publicada en MARTIN/1964, il. I.

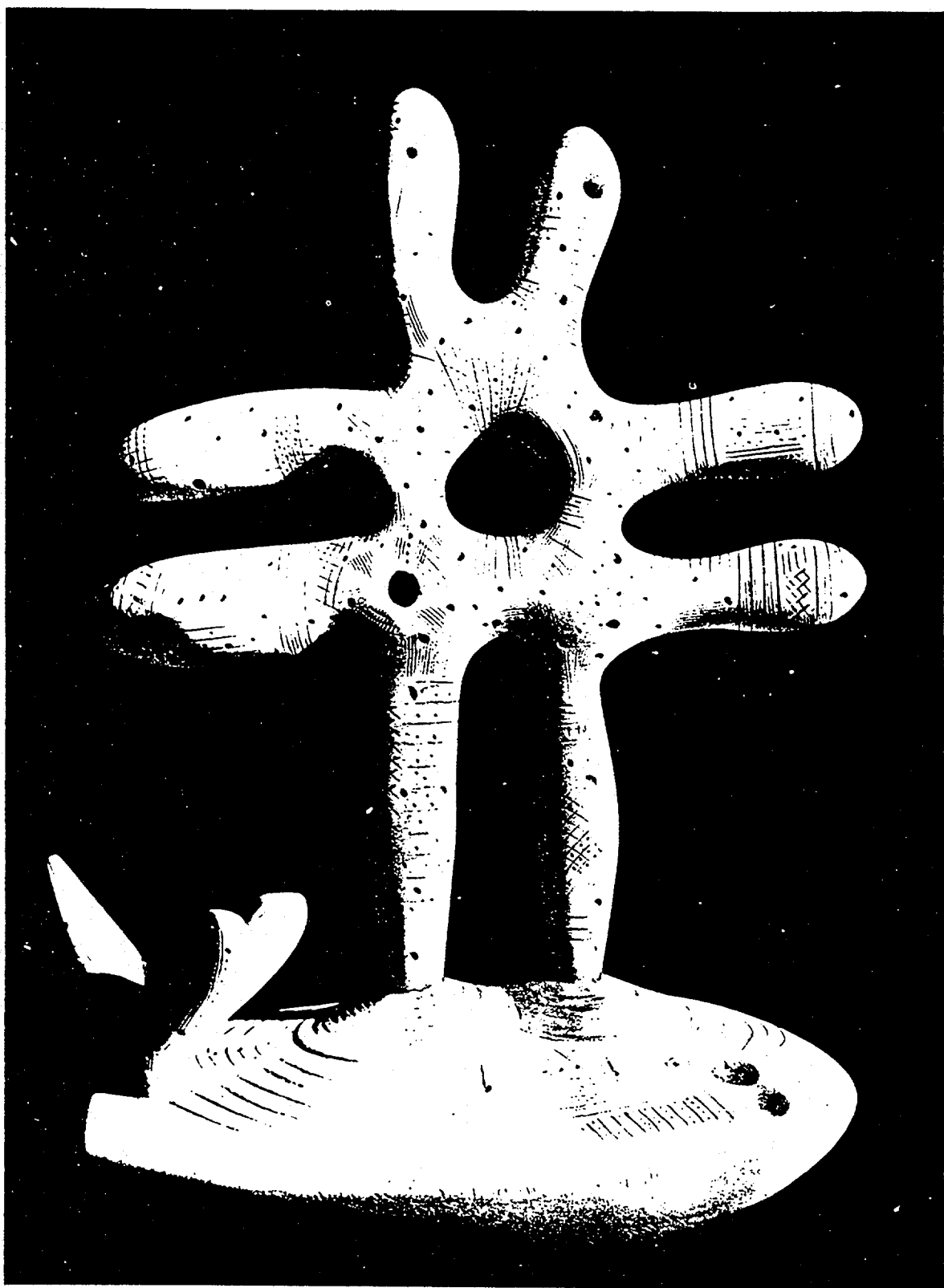
Exposiciones: A.D.L.A.N. (Madrid), 1936.

Bibliografía: SANCHEZ/1975, p. 51.

Según Clara Sancha (testimonio oral transmitido por Alcaén Sanchez, entrevista del 8 de marzo de 1989), fue destruida en el domicilio del escultor en la C/ Joaquín María López al comenzar la guerra. Alberto comenta el origen de la escultura: "Yendo a Vallecas un domingo por la tarde, vi una nube perfectamente torneada y que tenía por basamento todo el Cerro Testigo. De allí surgió la escultura llamada Escultura de Horizonte. Signo del viento." (SANCHEZ/1975, p. 51).



CAT. 26.



Alberto: Escultura de horizonte.

27.

(PIEZA BASAMENTAL DE UNA ESCULTURA)

Madrid, 1930/1932.

Yeso patinado.

8 x 51 x 32 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Depósito en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía,
Madrid.

Hallada en el antiguo domicilio del escultor en la C/
Mira el sol, 3, 4^º izq. (noviembre de 1988) (vid. ALIX/1988,
p. 43). Es similar a algunos de los basamentos utilizados en
otras obras (véanse CAT. 24, 25, 26, 36 y 60) y reproduce una
meseta o cerro erosionado, sobre el cual se levanta la
estructura totémica; Alberto las denominaba "piezas de tierra"
(vid. SANCHEZ/1975, p. 46).



CAT. 27.

28.

(ESCULTURA)

Madrid, 1930/32.

(Yeso patinado).

PARADERO DESCONOCIDO.

Reproducción fotográfica en "C.N.T.", Madrid, 7-II-1933, p. 3.

Ilustra el texto de Alberto "El arte como superación personal", publicado en el periódico anarquista C.N.T. No existe la menor documentación sobre esta obra, que parece representar una pareja de figuras caminando; de ser así, podría ponerse en relación con La Internacional, escultura mencionada en CENTRO DE ARTE M-11/1975 (vid. el presente catálogo, mención I). Estilísticamente puede ponerse en relación con la pieza CAT. 14, Animal espantado en su soledad.



29.

(ESCULTURA)

Madrid, 1930/1932.

(Yeso patinado).

PARADERO DESCONOCIDO.

Fotografía en el Archivo de la Junta de Incautación y Salvamento del Patrimonio Histórico-Artístico - S.E.R.P.A.N. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid (con nº 4906; sin catalogar). Otra reproducción fotográfica en ALIX/1985, p. 169.

Bibliografía: GOMEZ CEDILLO/1991 (2).

Esta pieza fue dada a conocer por Josefina Alix al incluir su fotografía en el catálogo de la exposición "Escultura española 1900/1936" (Madrid, 1985). No la documenta, incluyendo tan solo a pie de foto la información "Alberto Sánchez. Escultura, 1933". La fotografía que he localizado en el I.C.R.B.C. certifica su supervivencia tras la guerra civil: fue rescatada del domicilio del escultor en la Calle Joaquín María López, nº 42, bombardeado a poco de iniciarse el conflicto, y trasladada a uno de los depósitos de la Junta de Incautación, probablemente al del Museo Arqueológico Nacional; aquí perdemos su pista.

En mi opinión es formalmente compañera de las fechadas (en este catálogo) entre 1930 y 1932. Manuel Abril (vid.

ABRIL/1936), repasando algunas de las piezas expuestas en los locales de los A.D.L.A.N., incluye un comentario relacionable con esta pieza: "Lo mismo que aquel otro acoplamiento de formas intencionales, épica de sordas gestaciones naturales - lo inorgánico tornando en seres y en vida, sus metamorfosis ciegas y fatales (...)."; entre las piezas expuestas en esa ocasión, el único título que podría coincidir con esta descripción y con los caracteres formales de la pieza es Macho y hembra entrelazados... (vid. el apartado B. de este catálogo, mención LL.).



4906

CAT. 29.

30.

(ESCULTURA: FRAGMENTO DE UN PROYECTO DE FUENTE)

Madrid, c.1932.

(Yeso patinado, alambre, pelo o fibra textil).

PARADERO DESCONOCIDO.

Fotografía en el Archivo de la Junta de Incautación y Salvamento del Patrimonio Histórico-Artístico - S.E.R.P.A.N. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid (con nº 4906; sin catalogar).

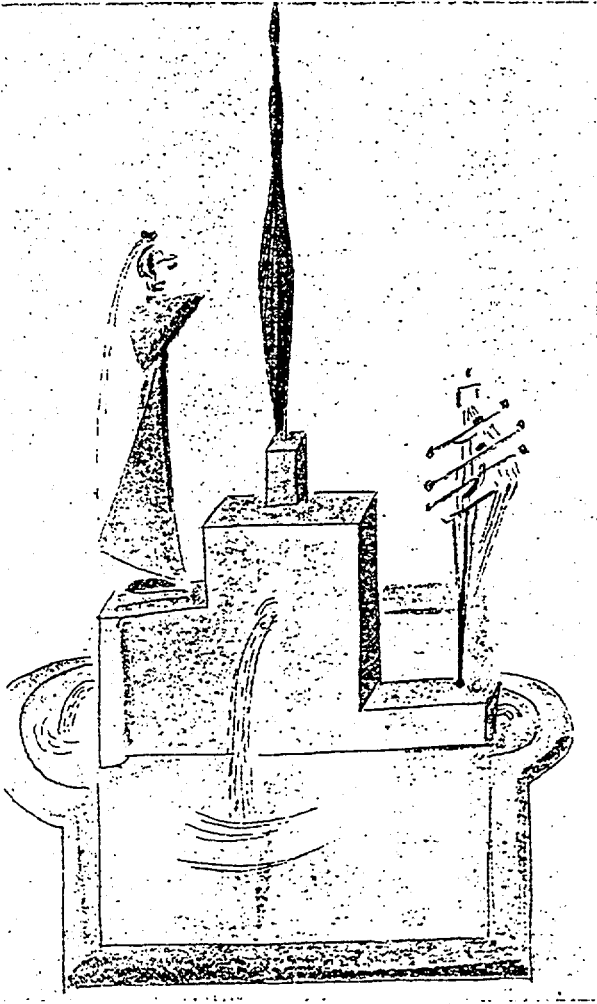
Bibliografía: GOMEZ CEDILLO/1991 (2).

Publiqué esta pieza inédita en el Boletín de Arte del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga; como en otros casos (vid CAT. 13, 21, 23, 28, 30), sobrevivió al bombardeo del domicilio del escultor en 1936. Se trata de un fragmento de un proyecto de fuente (vid. CAT. D.46) que conservan los herederos del artista; no sabemos si esculpió los restantes elementos que aparecen en el dibujo. La cronología, al igual que en la escultura que le sigue en el catálogo, es dudosa; en principio, el atrevido uso en ambas de alambre y pelo o fibra textil no está presente en otras piezas conocidas y me inclina a fecharlas con posterioridad a 1932, pero a ello se opondría el declarado abandono del trabajo escultórico por parte de Alberto con posterioridad a ese año (vid. SANCHEZ/1933 (1)); la idea de elaborar esta Fuente

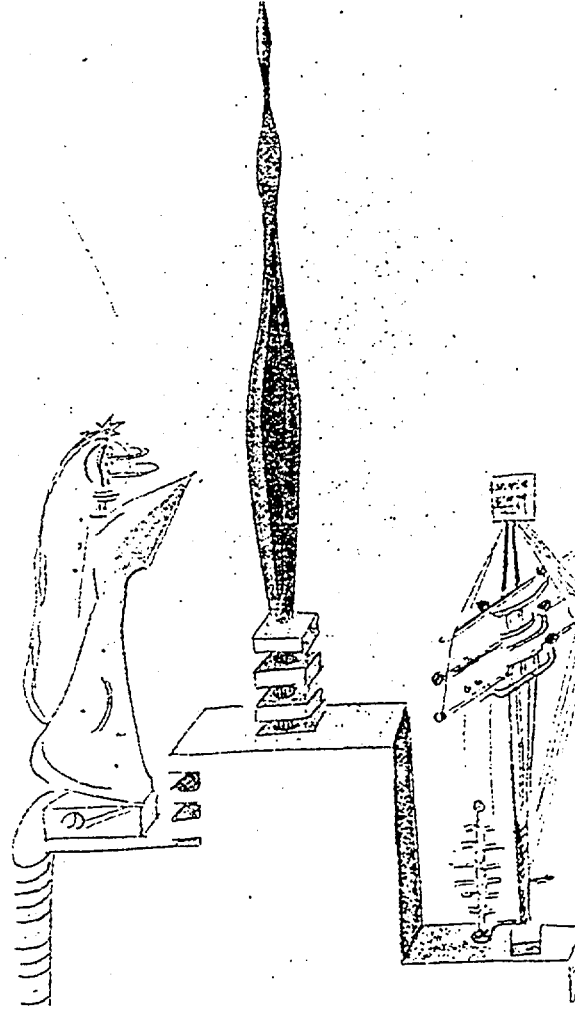
monumental está en la mente de Alberto desde su adolescencia en Toledo, tal como informa Francisco Mateos en 1926: "El volcán sensorial le llevó a una escapada de casa, y se hizo cerrajero. Abajo, en las covachuelas, aprendió a manejar el macho y a tirar del fuelle, y entonces tuvo su primer ensueño de arte: (...) pensó una fuentecita sensorial de volutas y agujas de metales varios, en que se posasen a beber: con los ojos, los hombres; con la lengua, los bueyes, y con el pico, los pájaros, que cruzarían y recruzarían por entre el calado de encaje español que a golpe de martillo él tejería" (vid. MATEOS/1926).



CAT. 30.



CAT. D.45.



CAT. D.46.

31.

(ESCULTURA)

Madrid, c.1932.

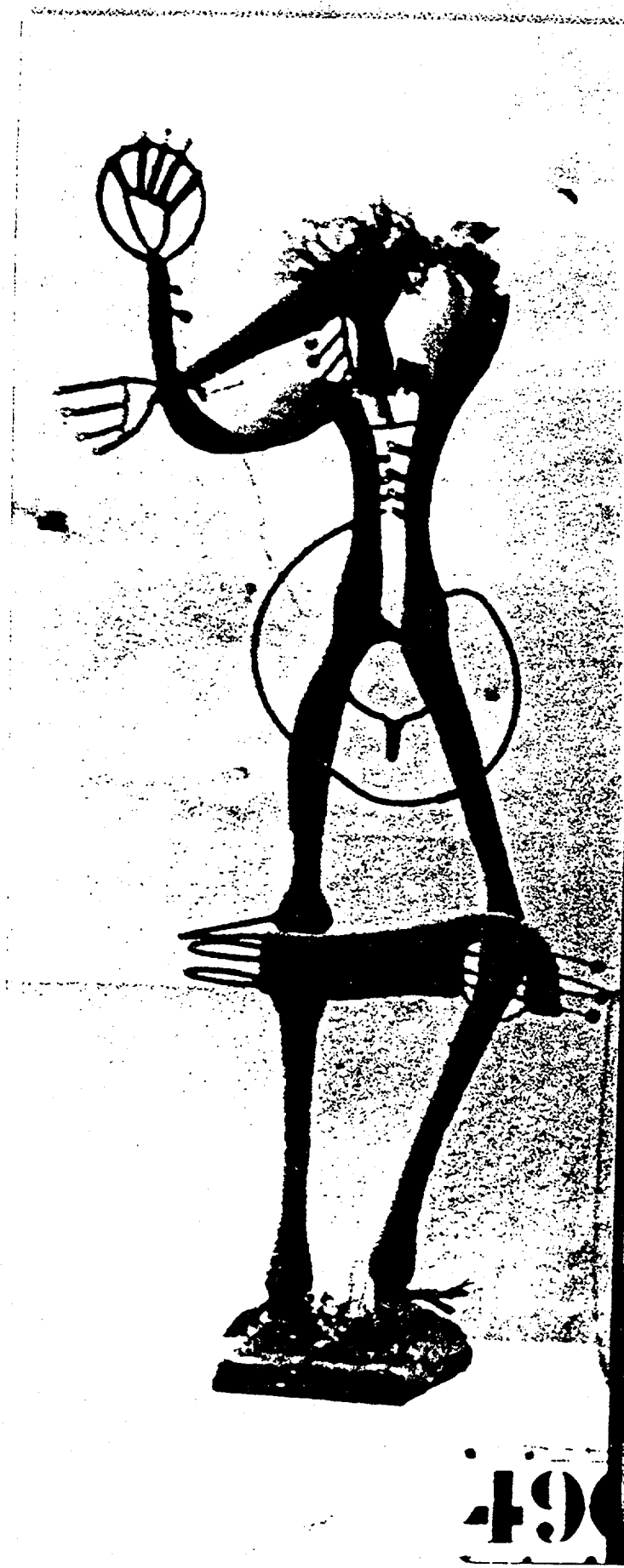
(Yeso patinado; alambre; raices, pelo o fibra textil).

PARADERO DESCONOCIDO.

Fotografía en el Archivo de la Junta de Incautación y Salvamento del Patrimonio Histórico-Artístico - S.E.R.P.A.N. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Madrid (con nº 4907; sin catalogar).

Bibliografía: GOMEZ CEDILLO/1991 (2).

Para la cronología de esta pieza inédita, véase el nº 29 de este catálogo. Se puede relacionar con un comentario de ABRIL/1936 que certificaría su presencia en la exposición de los A.D.L.A.N. de 1936: "Aquel fantasma escultórico que juega con unos hilos -arpa eólica y enigma a un mismo tiempo- (...)."; entre las presentadas allí, podría identificarse con Espantapájaros de Madrid (vid. mención M. del apartado B. de este catálogo).



490

CAT. 31.

32.

EL PUEBLO ESPAÑOL TIENE UN CAMINO QUE CONDUCE A UNA ESTRELLA
(maqueta)

París, 1937.

Yeso.

186 x 33 x 33 cm.

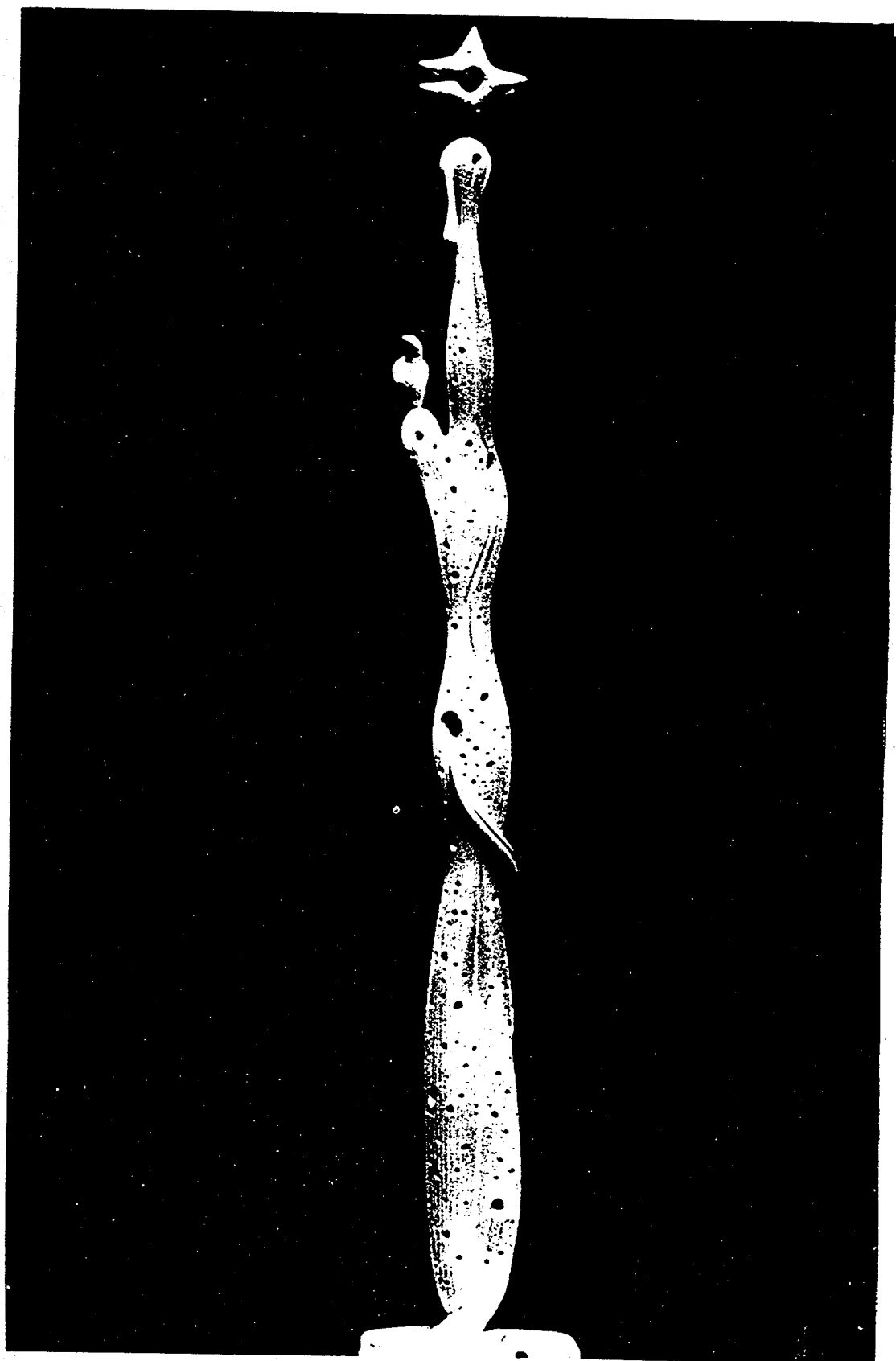
PROP. ESTADO ESPAÑOL.

Depósito en el Museo de Arte Moderno, Barcelona.

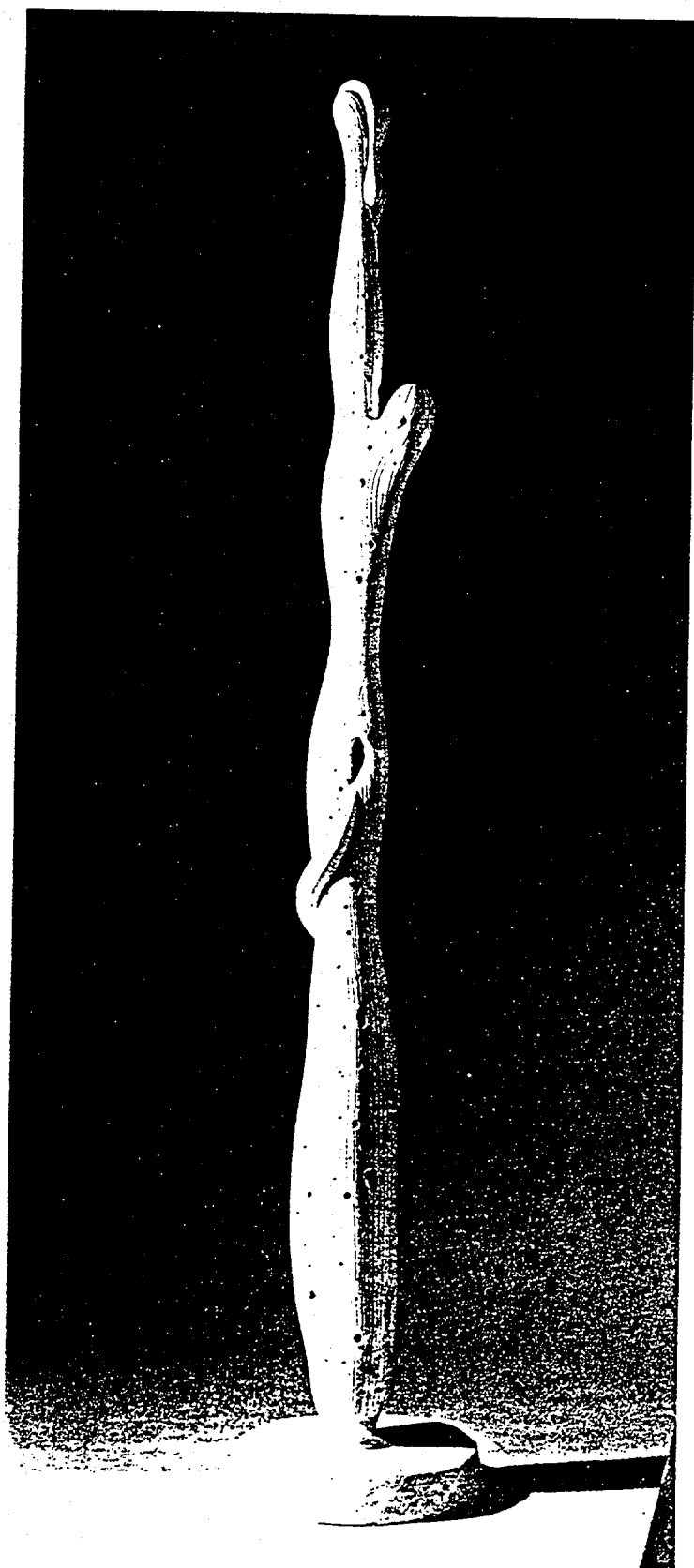
Exposiciones: Palacio de la Virreina (Barcelona), 1986; Centro de Arte Reina Sofía, 1987; Schirn Kunsthalle (Frankfurt a.M.), 1991.

Bibliografía: vid. CAT. 32.

Hallada en los sótanos del Palacio de Montjuic (Barcelona) en 1986, deteriorada -sin estrella ni pájaro-. En su base figura una etiqueta: "Estado Nacional. Servicio de protección del Patrimonio Artístico" (vid. ALIX/1987, pp. 167-168). Según informa Alcaén Sánchez (entrevista en noviembre de 1989) se ha realizado en 1989 un vaciado de la pieza.



CAT. 32.



CAT. 32 (estado actual).

33.

EL PUEBLO ESPAÑOL TIENE UN CAMINO QUE CONDUCE A UNA ESTRELLA

París, 1937.

Cemento patinado. Base de piedra.

12,5 m.

PARADERO DESCONOCIDO.

Fotografías procedentes del archivo fotográfico François Kollar, París, publicadas en MARTIN MARTIN/1982, pp. 81, 83, 85, y ALIX/1987, pp. 39, 40, 45, 89.

Exposiciones: Pabellón Español en la Exposición Internacional de París, 1937.

Bibliografía: ALIX/1987, pp. 88-89; BOZAL/1976, pp. 78-82; MARTIN/1982, pp. 77-80.

La estructura en cemento fue realizada por el escultor Biberstein a partir de la maqueta de Alberto, quien seguidamente trabajó y patinó la superficie de la pieza (vid. ALIX/1981, pp. 88-90); fue situada a la entrada del Pabellón, a mano derecha (un plano de ubicación aparece en MARTIN MARTIN/1982, p. 219). Se elevaba sobre una piedra de molino; el nombre de Alberto (sin apellidos) figuraba sobre este basamento, traído directamente de Segovia (vid. VAAMONDE/1973, p. 158). Josefina Alix (op.cit., p. 90 y 272-273) informa del costo total de la pieza: Biberstein recibió un total de 28.614

francos por el vaciado en cemento. Alberto no recibió dinero por ella, sino por su participación general en los trabajos del Pabellón.

"Una vez terminada la exposición", informa J. Ll. Sert, "(las obras) fueron enviadas a Valencia dónde se encontraba el depósito de Bellas Artes. La escultura de Alberto fue desmontada y embalada junto con las otras obras de arte en cajas de tamaño de 1,20 x 2,40 aproximadamente, pintadas sobre "celotex"." (Cit. en MARTIN MARTIN/1982, p. 73).



CAT. 33.



34.

MUJER DE LA ESTRELLA

Moscú, 1956/1958.

Técnica mixta.

140 cm.

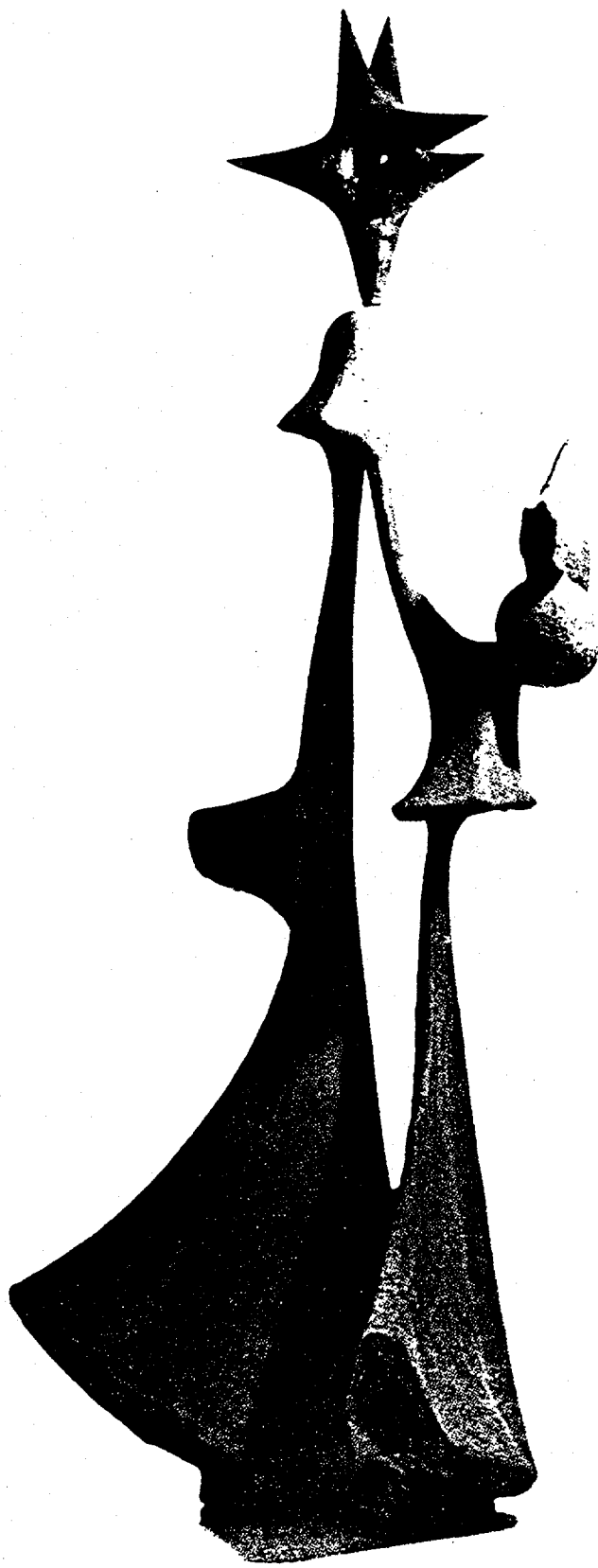
PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 46).

Una estrella similar a la de esta escultura formaba parte de El pueblo español tiene un camino... (CAT. 32-33), y aparece también en uno de los dibujos titulados Escultura para un puerto (CAT. D.147). Se han realizado reproducciones póstumas en bronce (una de ellas perteneciente al Museo de Arte Contemporáneo de Toledo); el catálogo de la exposición "Alberto" en Sevilla (1976) informa de una tirada de siete ejemplares.

En las esculturas soviéticas de Alberto se entiende por técnica mixta (en otros escritos sobre el escultor se la denomina "técnica especial") un modelado de plastilina sobre armadura de madera y alambres, cubierto por distintas pátinas superficiales: temple, tierras, barnices, fibras textiles, raíces... (vid. ROBLES VIZCAINO/1974 (2), p. 241). Un ejemplo de la estructura sin pátinas se puede ver en la pieza inacabada nº 46 del presente catálogo. No hay que decir que,

debido al uso de estos materiales, las piezas son extremadamente frágiles.



CAT. 34.

35.

LA DAMA DEL PAN DE RIGA

Moscú, 1956/1958.

Técnica mixta.

51 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 40).

Existe un boceto bidimensional para esta escultura (CAT. D.140). Se han realizado reproducciones póstumas en bronce (el catálogo de la exposición "Alberto" en Sevilla, 1976, informa de una tirada de siete ejemplares); una de ellas pertenece a la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Toledo, otra a la Colección del Banco Hispano-Americano.



CAT. 35.

36.

PAJARO BEBIENDO AGUA

Moscú, 1956/1958.

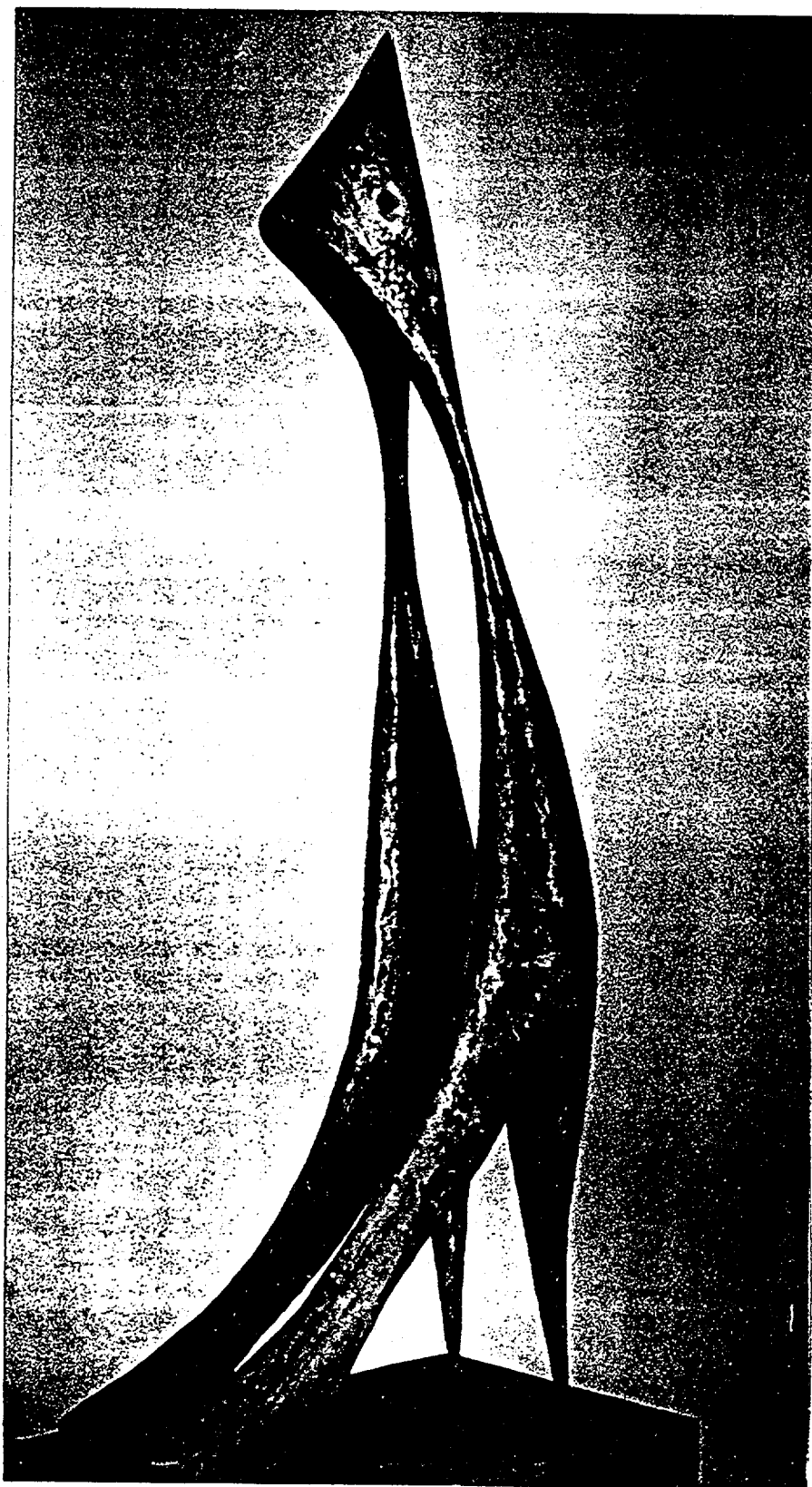
Técnica mixta.

91,5 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Exposiciones: Galerie Peintres du Monde (Paris), 1965; Meac, 1970 (nº 52); Palacio de los Condes de Fuensalida (Toledo), 1980 (nº 4); Museo de Málaga, 1981 (nº 5).

En M.E.A.C./1970, p. 18 se menciona un boceto de 24 cm. del mismo tema y material (Prop. familia del artista, Madrid). Se han realizado reproducciones póstumas en bronce; el catálogo de la exposición "Alberto" en Sevilla (1976) informa de una tirada de 7 ejemplares de 91 cm. de altura (uno de ellos en la Colección del Banco Hispano-Americano) y de un múltiple del boceto, de 23,5 cm (1600 ejemplares).



CAT. 36.

37.

PERDIZ DEL CAUCASO

Moscú, 1956/1958.

Madera policromada.

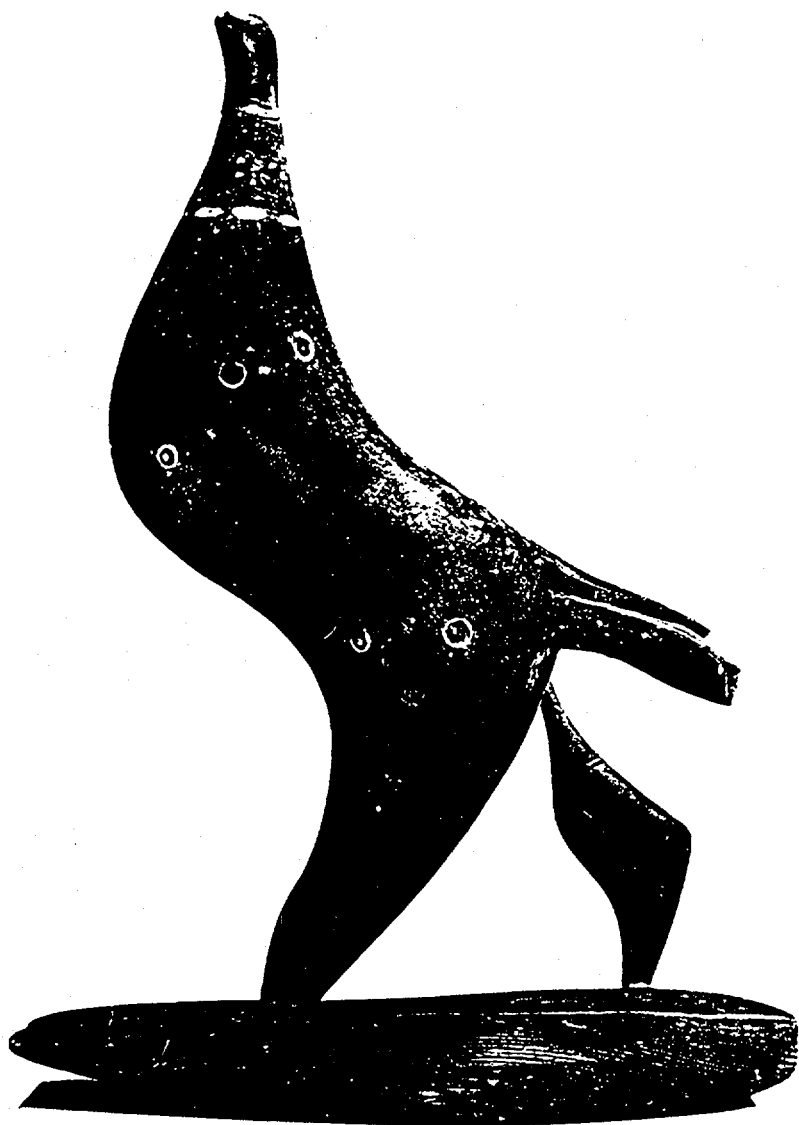
44 cm.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, Madrid.

Procedencia: Familia del artista, Madrid. Adquirida por el
M.E.A.C. en 1984.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 45); Palacio de los Condes de
Fuensalida (Toledo), 1980 (nº 8); Museo de Málaga, 1981
(nº 8); Meac, 1984.

Reaparece aquí la pieza basamental o "pieza de tierra"
presente en algunas de las principales esculturas españolas de
Alberto, y que solo se repetirá en Toro y paisaje (CAT. 61)
entre las piezas rusas.



CAT. 37.

38.

TOROS IBÉRICOS

Moscú, 1956/1958.

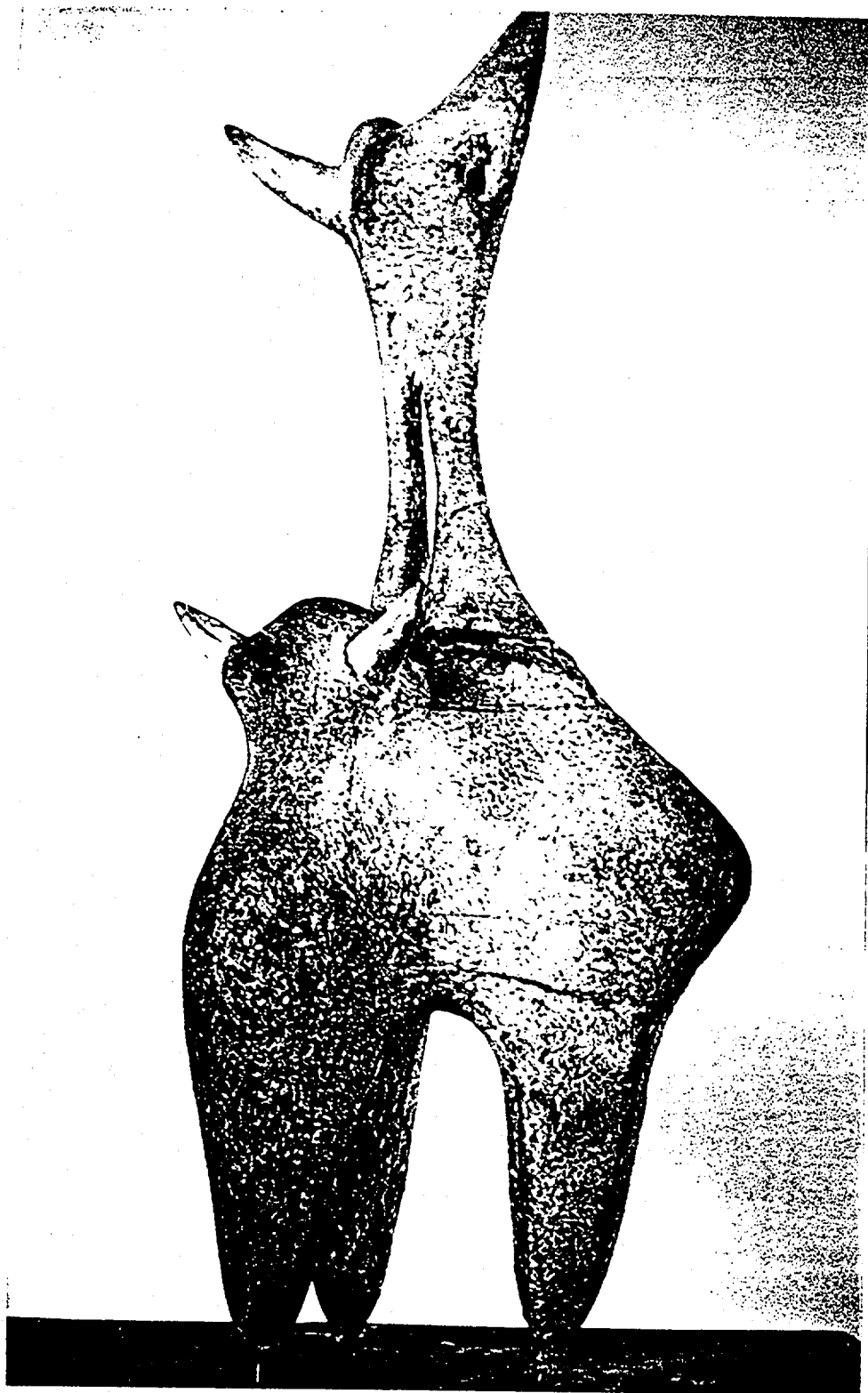
Técnica mixta.

45 cm.

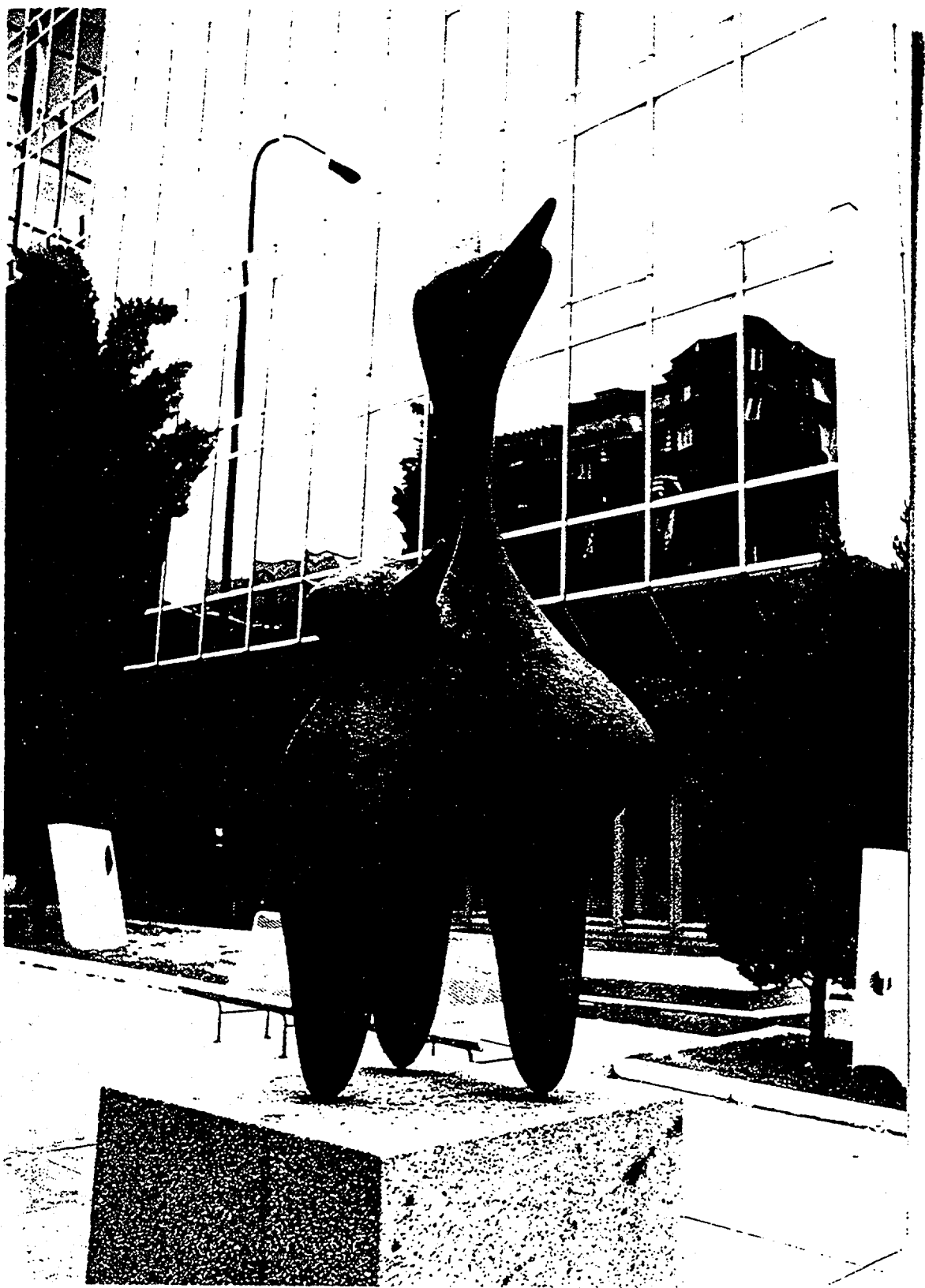
PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 38).

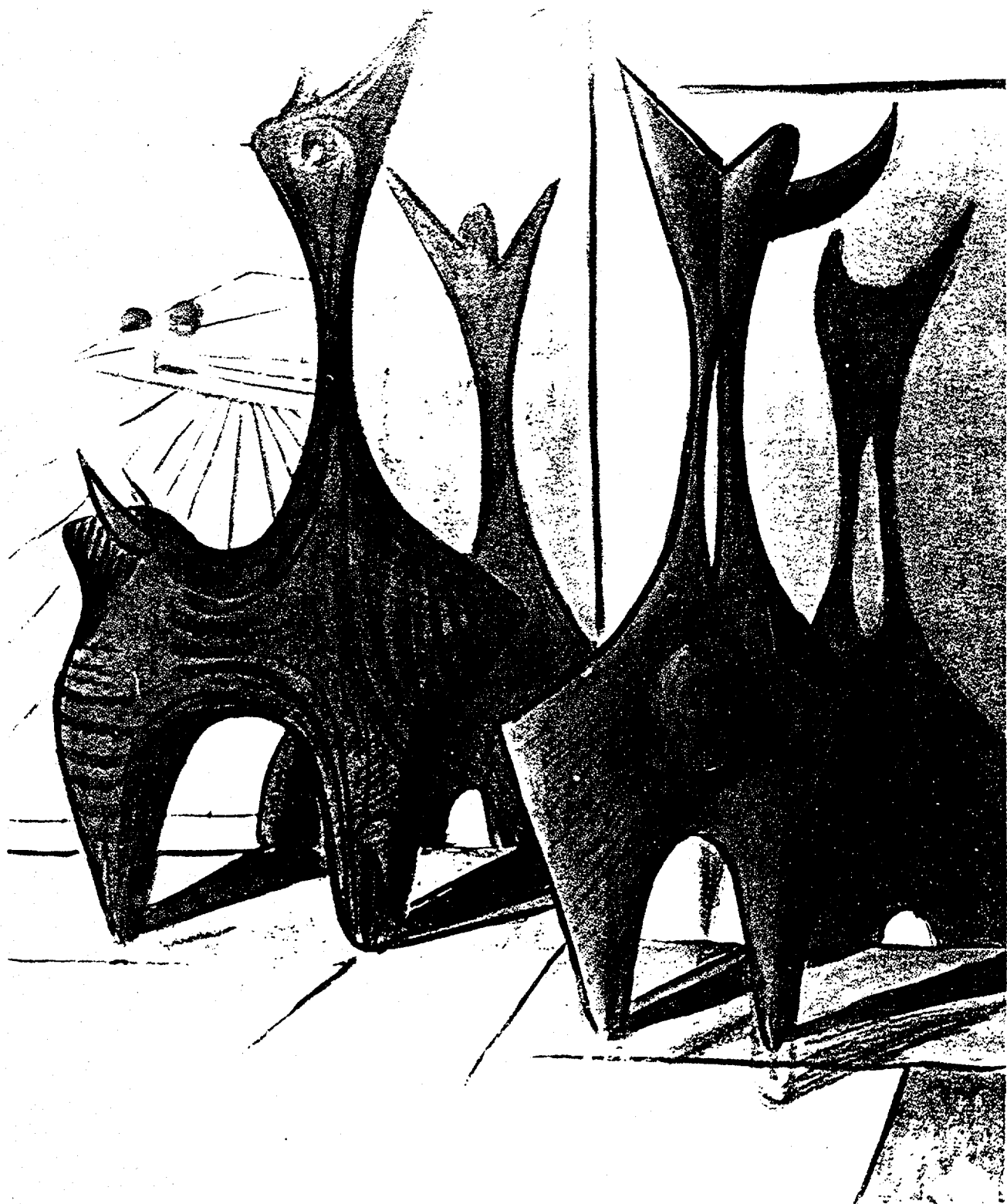
Reproducción ampliada (95 cm. de altura) en bronce en el Museo de escultura al aire libre del Paseo de la Castellana (Madrid), inaugurado en 1972. Existen otras réplicas póstumas en bronce, una de ellas en el Museo de Arte Contemporáneo de Toledo, otra en la Colección del Banco Hispano-Americano; en total, el catálogo de la exposición "Alberto" en Sevilla, 1976, informa de una tirada de siete ejemplares de 95 cm. de altura. Un dibujo en poder de los herederos del artista (CAT. D.122) se relaciona claramente con esta pieza.



CAT. 38.



CAT. 38. (ampliación en bronce).



CAT. D.122.

39.

TORO

Moscú, 1956/1958.

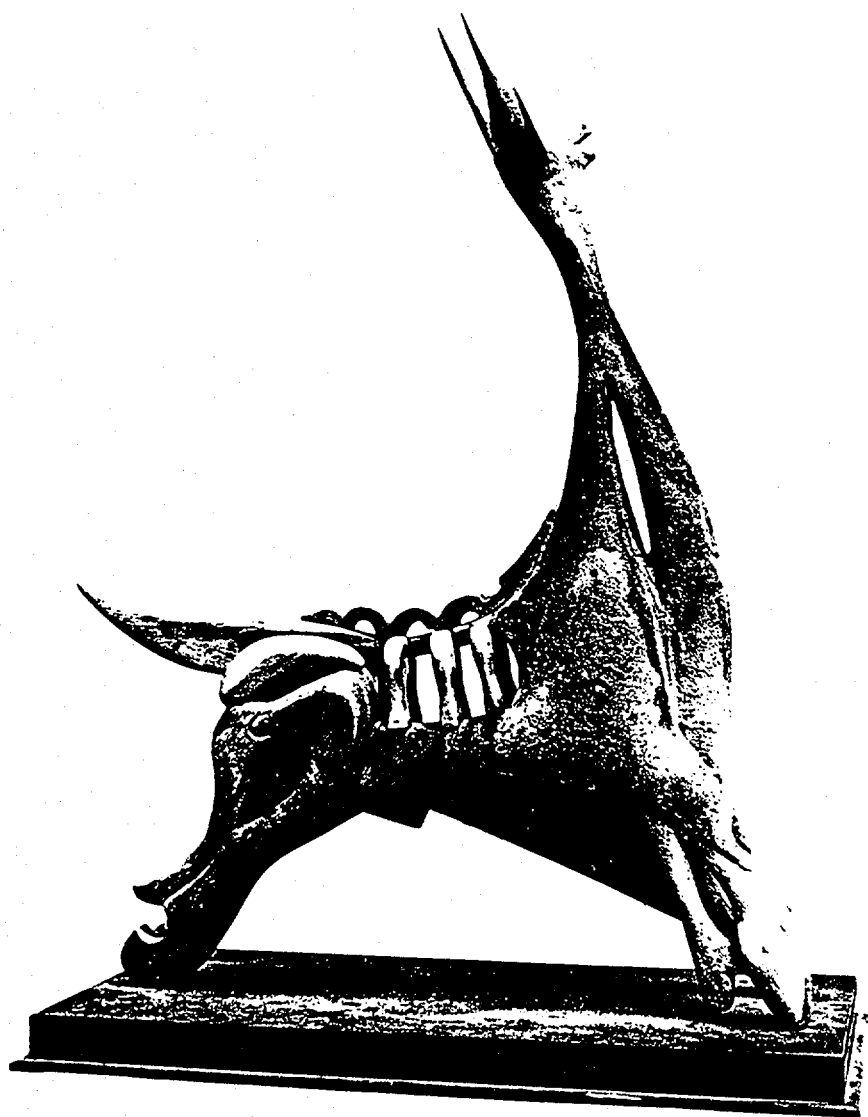
Técnica mixta.

94 x 22 x 72 cm.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, Madrid.

Procedencia: Familia del artista. Adquirida por el M.E.A.C. en 1984.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 67); Palacio de los Condes de Fuensalida (Toledo), 1980 (nº 7); Museo de Málaga, 1981 (nº 6); Meac, 1984.



CAT. 39.

40.

TORO

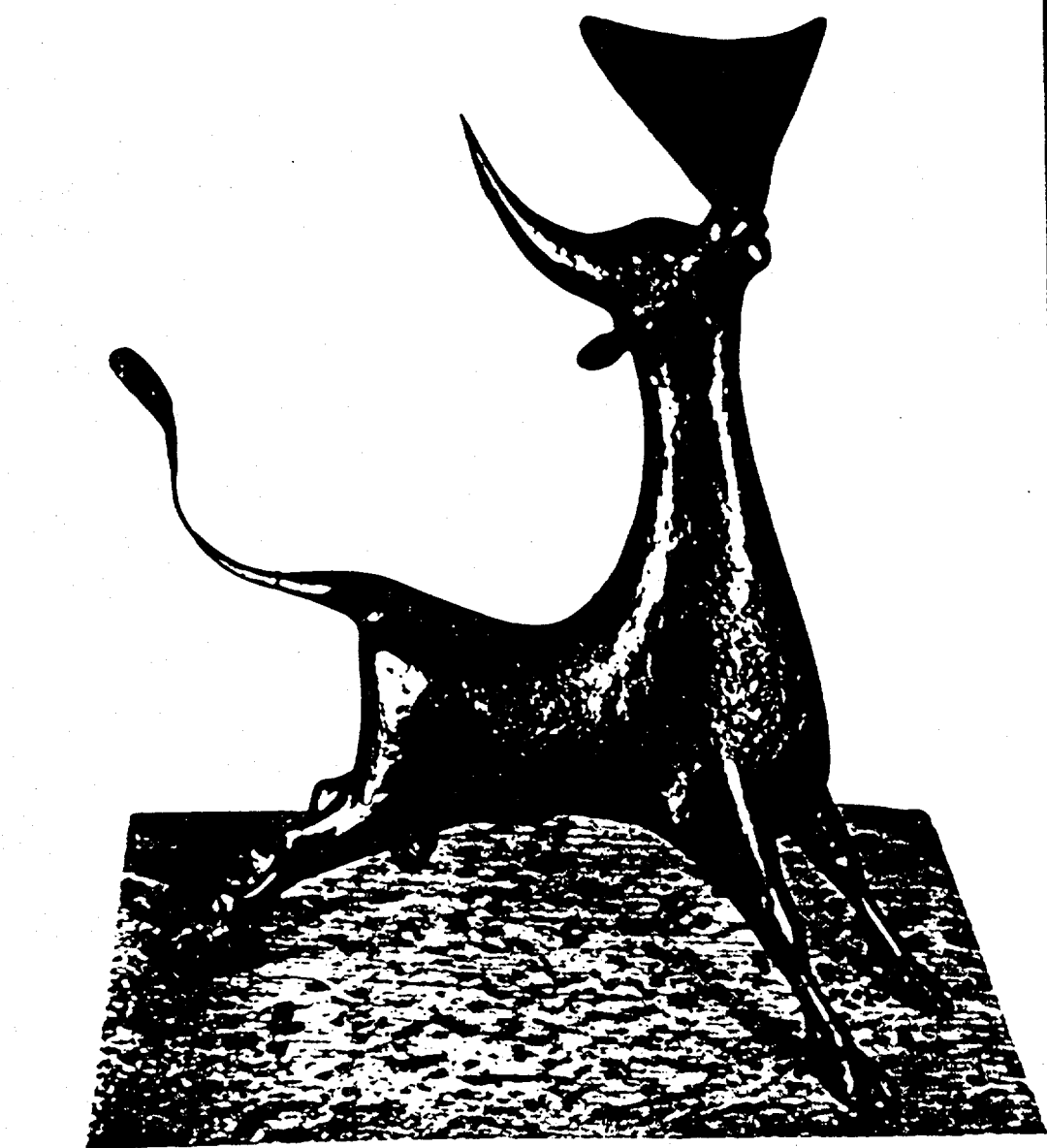
Moscú, 1956/1958.

Técnica mixta.

34 x 30 x 26 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 39); Banco de Bilbao (Madrid),
1987.



CAT. 40.

41.

CAMPESINA BAILANDO

Moscú, 1956/1958.

Yeso patinado.

41 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 51).

En M.E.A.C./1970, p. 18 se menciona la existencia de un boceto de 12 cm. con el mismo título, en bronce (?) y perteneciente a la Col. L. Royo (Moscú).



CAT. 41.

42.

MUJER CASTELLANA

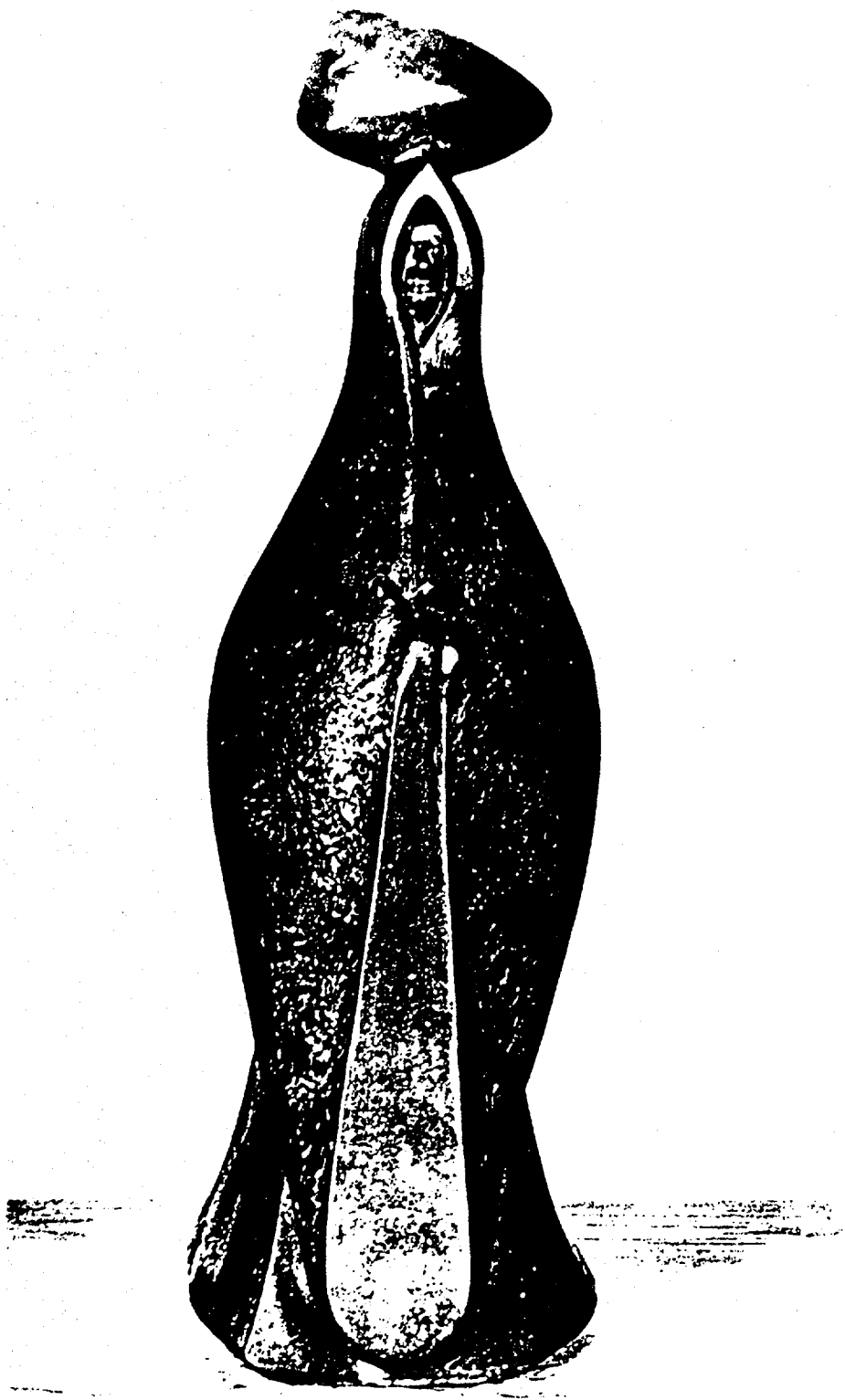
Moscú, 1956/1958.

Bronce.

66 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Es la única pieza que Alberto vacía en bronce; los numerosos vaciados en bronce de otras piezas presentados en exposiciones y adquiridos por colecciones públicas y privadas son póstumos y por tanto realizados sin su consentimiento.



CAT. 42.

43.

MUJER CASTELLANA

Moscú, 1956/1958.

Yeso patinado.

72 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Exposiciones: Palacio de los Condes de Fuensalida (Toledo),
1980 (nº 6); Museo de Málaga, 1981 (nº 10).

En el catálogo de la antológica del M.E.A.C./1970, p. 54,
se menciona la existencia de un boceto de 12 cm. de esta
escultura.



CAT. 43.

44.

MUJER CASTELLANA

Moscú, 1956/1958.

Yeso patinado.

44 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 43); Museo de San Telmo (San Sebastián), 1986.

Existen réplicas póstumas en bronce; el catálogo de la exposición "Alberto" en Sevilla (1976), informa de una tirada de siete ejemplares de 49 cm. de altura. Uno de ellos se encuentra en el Museo de Arte Contemporáneo de Toledo.



CAT. 44.

45.

DRAGON CHINO

Moscú, 1958/1962.

Técnica mixta.

60 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 57).

Realizada tras un viaje a la República Popular China en
1957.



CAT. 45.

46.

GALLO

Moscú, 1958/1962.

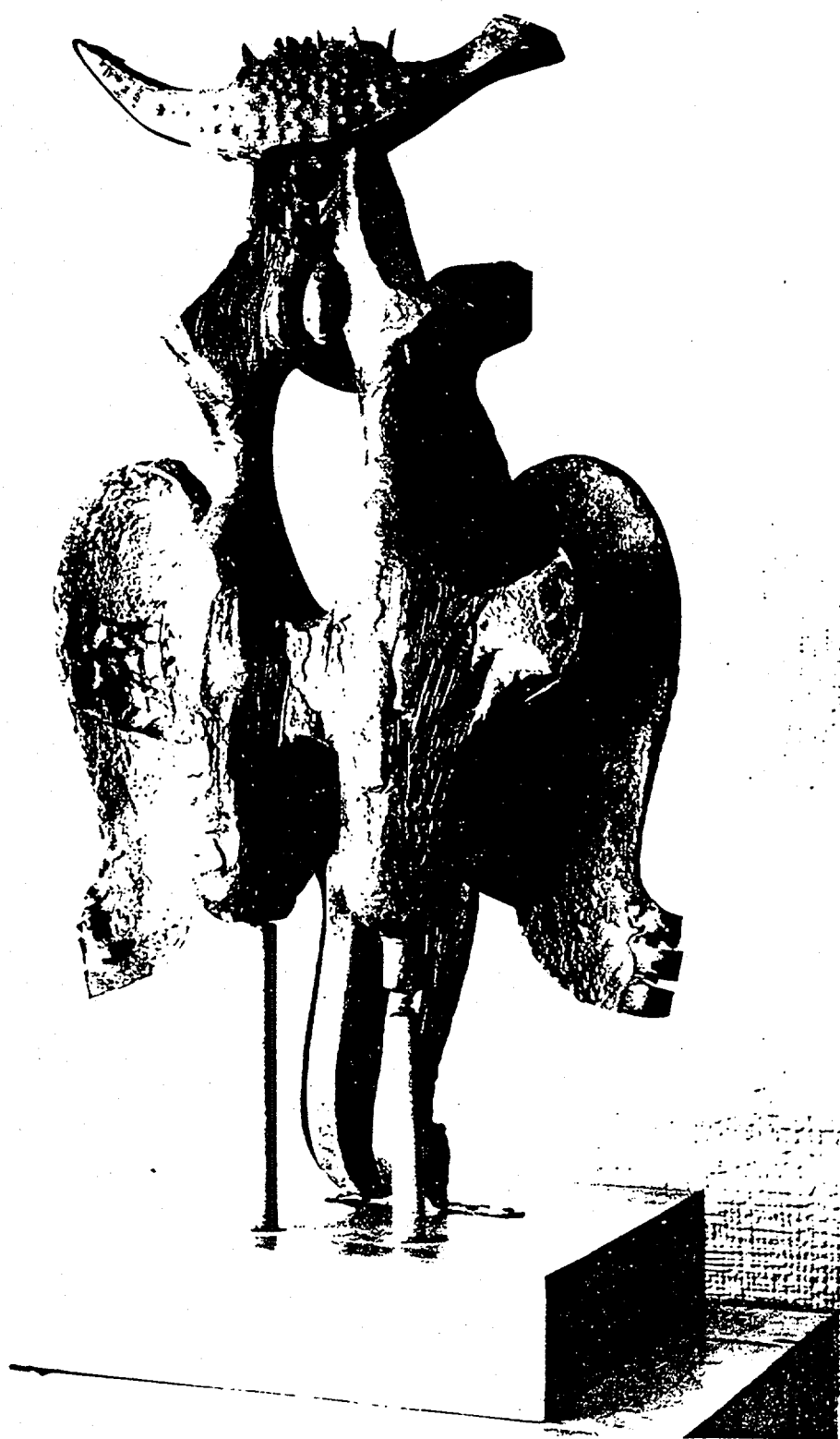
Técnica mixta.

65 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Exposiciones: Palacio de los Condes de Fuensalida (Toledo),
1980 (nº 9).

LACASA-SANCHEZ/1980, p. 40 informa que se trata de una
obra inacabada.



CAT. 46.

47.

ESCULTURA POPULAR RUSA

Moscú, 1958/1962.

Yeso patinado.

100 cm.

MUSEO PUSHKIN, Moscú.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 51).



CAT. 47.

48.

MATERNIDAD

Moscú, 1958/1962.

Técnica mixta policromada.

84 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 63).

Existen réplicas póstumas en bronce; una de ellas en el Museo de Arte Contemporáneo de Toledo. El catálogo de la exposición "Alberto" en Sevilla informa de una tirada de siete ejemplares.



CAT. 48.

49.

MUJER CASTELLANA

Moscú, 1958/1962.

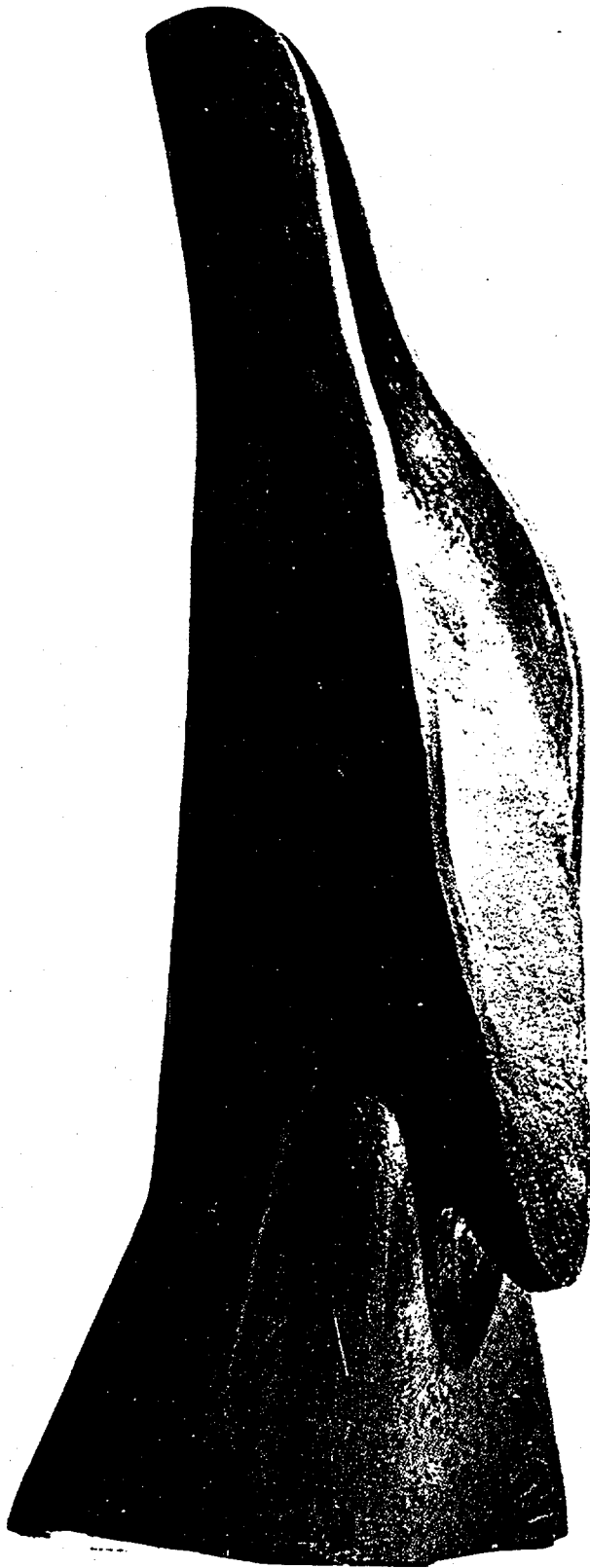
Madera.

52 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 60).

Existe un dibujo preparatorio de esta escultura (CAT. D.111). Alberto inicia con esta escultura un conjunto de piezas "laminares" en yeso o técnica mixta (CAT. 50-53).



CAT. 49.

50.

MUJER DE LA BANDERA

Moscú, 1958/1962.

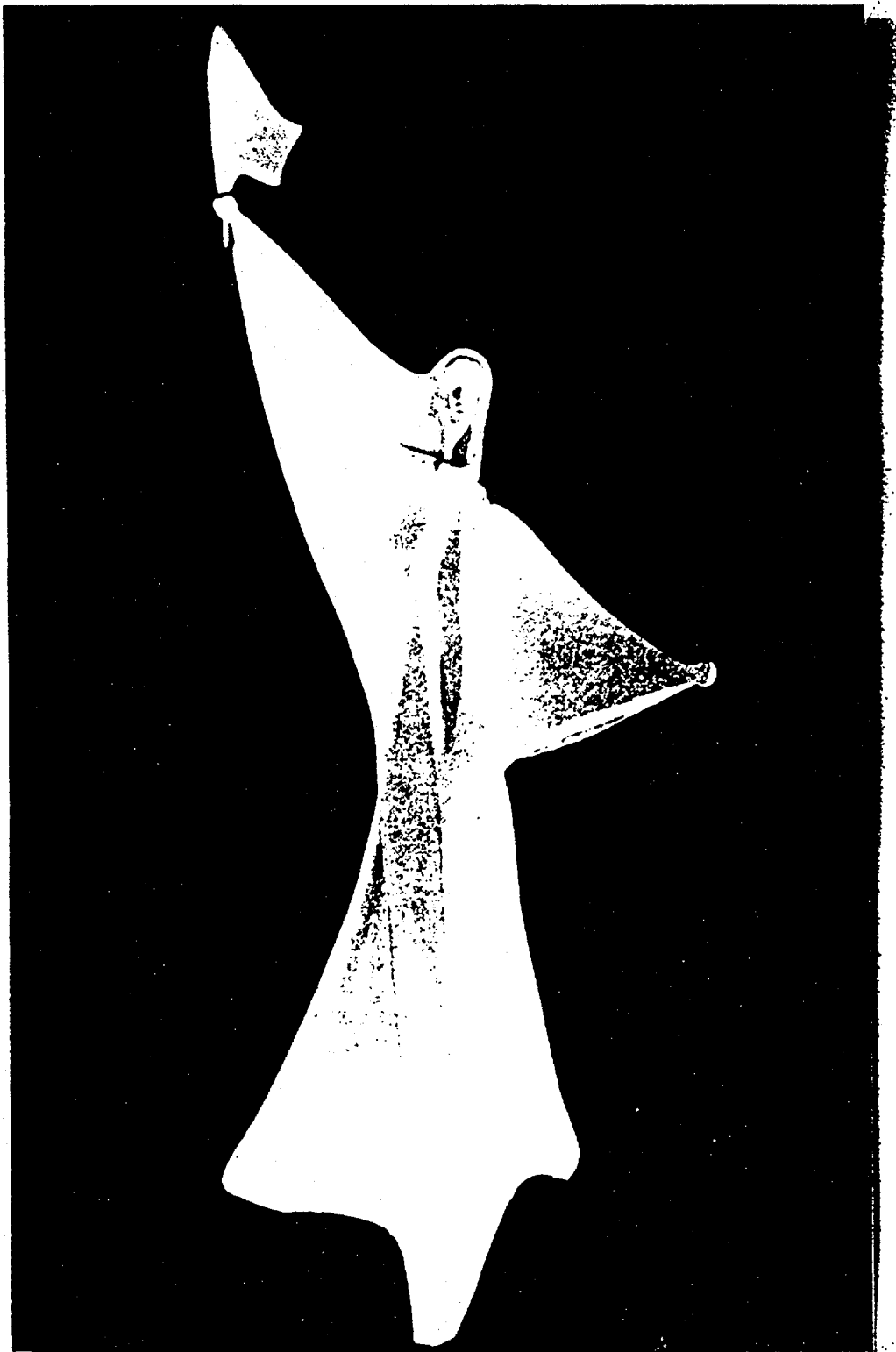
Técnica mixta.

130 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Exposiciones: Centro de Arte M-11 (Sevilla), 1975 (nº 16);
Palacio de los Condes de Fuensalida (Toledo), 1980 (nº
5); Museo de Málaga, 1981 (nº 7).

Dos dibujos Prop. Familia del artista (CAT. D.110 y
D.111) pueden relacionarse con esta pieza y la siguiente, de
iconografía y caracteres formales similares.



CAT. 50.

51.

MUJER CON UNA BANDERA

Moscú, 1958/1962.

Madera patinada.

117 x 56 x 39 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Existen réplicas póstumas en bronce; el catálogo de la exposición "Alberto" en Sevilla (1976) informa de una tirada de siete ejemplares. Sobre los dibujos relacionados, vid. CAT.

50.



CAT. 51.

52.

MUJER EN VERDE

Moscú, 1958/1962.

Técnica mixta.

62 x 27 x 41 cm.

COL. GRUPO HISPANO-AMERICANO, Madrid.

Procedencia: Prop. Familia del artista, Madrid. Adquirida por el Banco Urquijo en 1972.

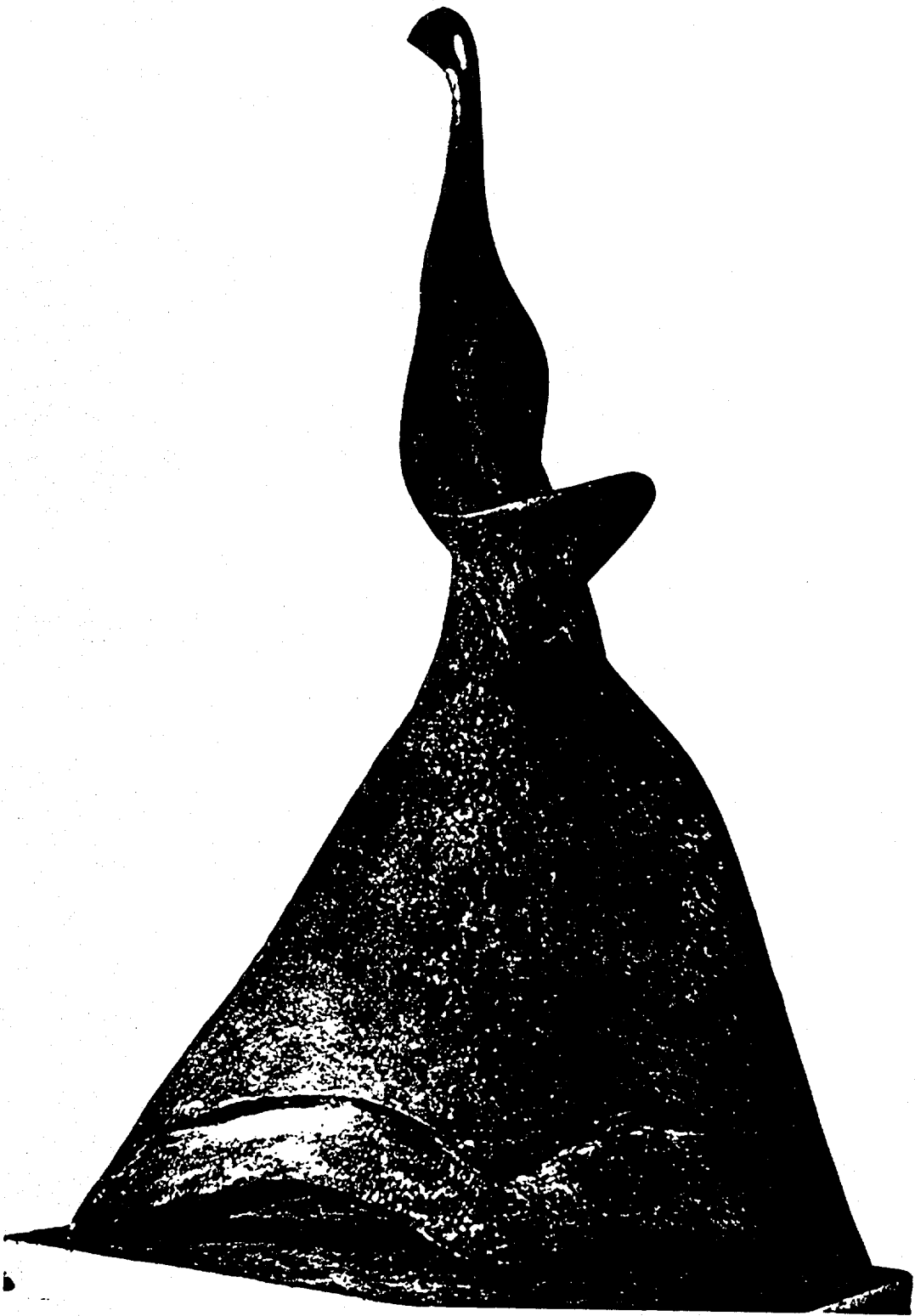
Exposiciones: Meac, 1970 (nº 62); Banco Hispano-Americano (Madrid), 1988 (nº 12).

Bibliografía: BANCO HISPANO-AMERICANO/1988, nº 12.

En 1972 la Fundación Alberto realizó una tirada de ocho vaciados en bronce de esta pieza; una de ellas pertenece a la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Toledo, otra se encuentra en los fondos de la misma Colección del Banco Hispano-Americano.



CAT. 52.



CAT. 52.

53.

TORO

Moscú, 1958/1962.

Técnica mixta.

92 x 54 x 38 cm.

COL. GRUPO HISPANO-AMERICANO, Madrid.

Procedencia: Familia del artista, Madrid. Adquirida por el Banco Urquijo en 1972.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 75); Banco Hispano-Americano (Madrid), 1988 (nº 11).

Bibliografía: BANCO HISPANO-AMERICANO/1988, nº 11.

La Fundación Alberto realizó en 1972 ocho vaciados en bronce de esta escultura; uno de ellos se encuentra en el Museo de Arte Contemporáneo de Toledo y la Colección del Banco Hispano-Americano posee el ejemplar 0/7.



CAT. 53.

54.

TORO

Moscú, 1958/1962.

Chapa de hierro.

88 cm.

MUSEO PUSHKIN, Moscú.

La conclusión lógica de las piezas "laminares" en yeso, madera o técnica mixta (CAT. 49-53) es el uso de chapa de hierro (CAT. 54-59), un material inédito en la producción anterior de Alberto. Según Jorge Lacasa (vid. ROBLES VIZCAINO/1974 (2), p. 241) el trabajo con chapa de hierro era precedido de la elaboración de patrones (en cartón); los fragmentos de chapa repujada se empalmaban con remaches de aluminio y con cola y serrín.



CAT. 54.

55.

TORERO

Moscú, 1958/1962.

Chapa de hierro; madera.

55 x 27 x 20 cm.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, Madrid.

Procedencia: Familia del artista, Madrid. Adquirida por el
M.E.A.C. en 1984.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 69); Centro de Arte M-11
(Sevilla), 1975 (nº 14); Meac, 1984; Banco de Bilbao
(Madrid), 1987.

Sobre el material empleado, vid. CAT. 54. La pieza fue
restaurada en el M.E.A.C. en 1985.



CAT. 55.

56.

MINERVA DE LOS ANDES

Moscú, 1958/1962.

Chapa de hierro; madera.

78 x 32 x 27 cm.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, Madrid.

Procedencia: Jorge Lacasa, Madrid. Adquirida por el M.E.A.C.
en 1972.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 50); Museo de Arte Contemporáneo
(Sevilla), 1973-74; Banco de Bilbao (Oviedo-Bilbao),
1983.

Existen réplicas póstumas en bronce (el catálogo de la
exposición "Alberto" en Sevilla, 1976, informa de una tirada
de siete ejemplares); una de ellas en la colección del Museo
de Arte Contemporáneo de Toledo. Sobre el trabajo con chapa de
hierro, vid. CAT. 54.



CAT. 56.

57.

MUJER CASTELLANA

Moscú, 1958/1962.

Chapa de hierro.

82 cm.

MUSEO PUSHKIN, Moscú.

Varios dibujos de figuras campesinas pueden ponerse en relación con esta escultura (en especial CAT. D.105 y D.107).

Sobre el trabajo con chapa de hierro, vid. CAT. 54.



CAT. 57.



CAT. D.105.

58.

MUJER CASTELLANA

Moscú, 1958/1962.

Chapa de hierro policromada; madera.

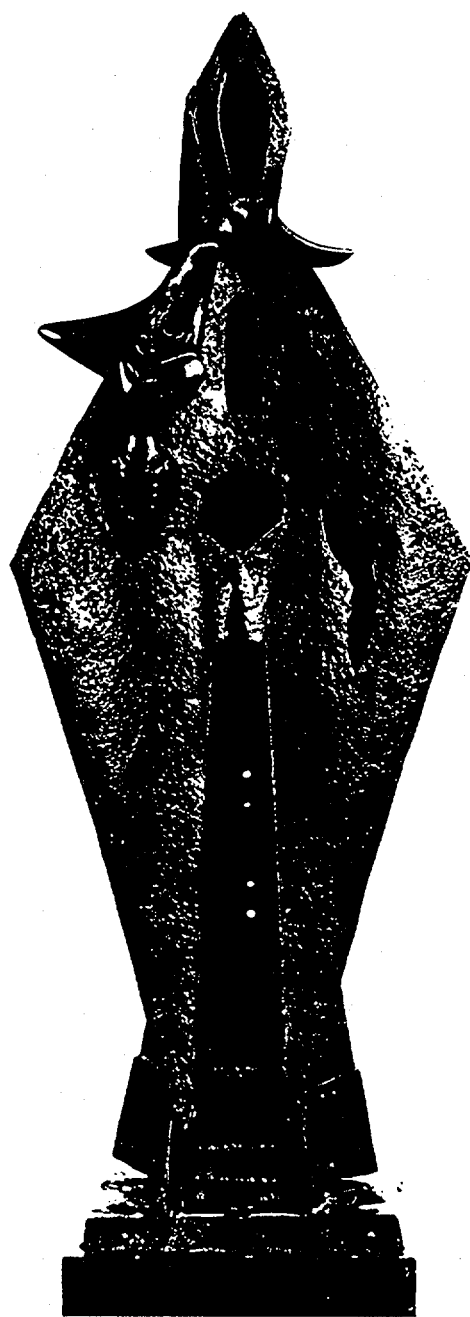
84 x 32 x 28 cm.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, Madrid.

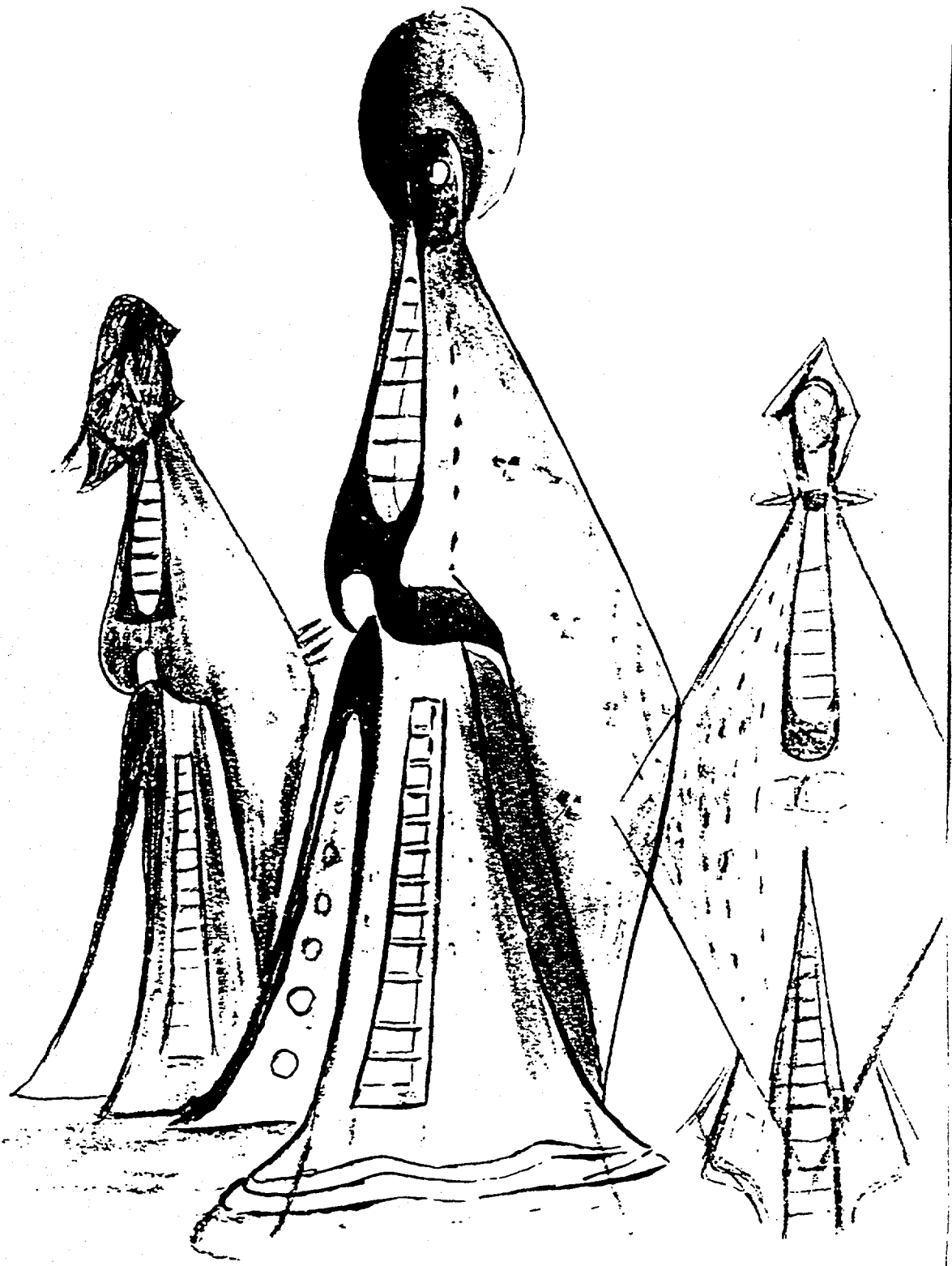
Procedencia: Familia del artista, Madrid. Ingreso en el
M.E.A.C. en 1984.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 59); Museo de San Telmo (San
Sebastián), 1986.

Un dibujo preparatorio de la pieza (CAT. D.108) se
conserva en el Museo de Arte Contemporáneo de Toledo. Existen
réplicas póstumas en bronce; el catálogo de la exposición
"Alberto" en Sevilla (1976) informa de una tirada de siete
ejemplares de 81,5 cm. de altura.



CAT. 58.



CAT. D.108.

59.

MUJER CON UN CUERVO

Moscú, 1958/1962.

Chapa de hierro.

75 cm.

MUSEO PUSHKIN, Moscú.

Sobre el trabajo con chapa de hierro, vid. CAT. 54.



CAT. 59.

60.

FUENTE CON PIEDRA

Moscú, 1958/1962.

Técnica mixta.

140 cm.

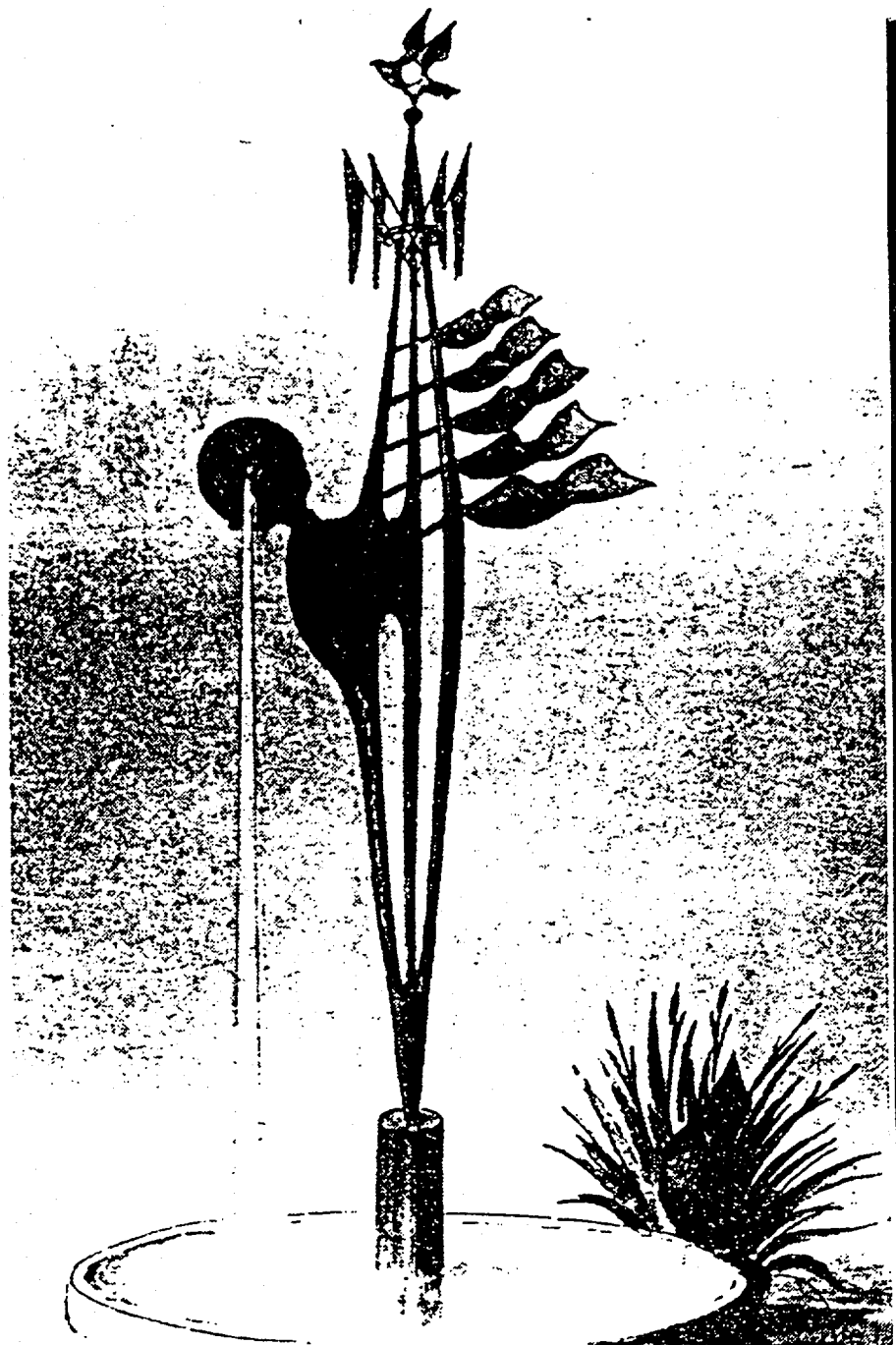
PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 76).

Existe un apunte bidimensional de esta pieza (CAT. D.141). Alberto realizó otros proyectos de fuente antes del exilio (vid. CAT. 30 y CAT. D.39-41).



CAT. 60.



CAT. D.141.

61.

TORO Y PAISAJE

Moscú, 1958/1962.

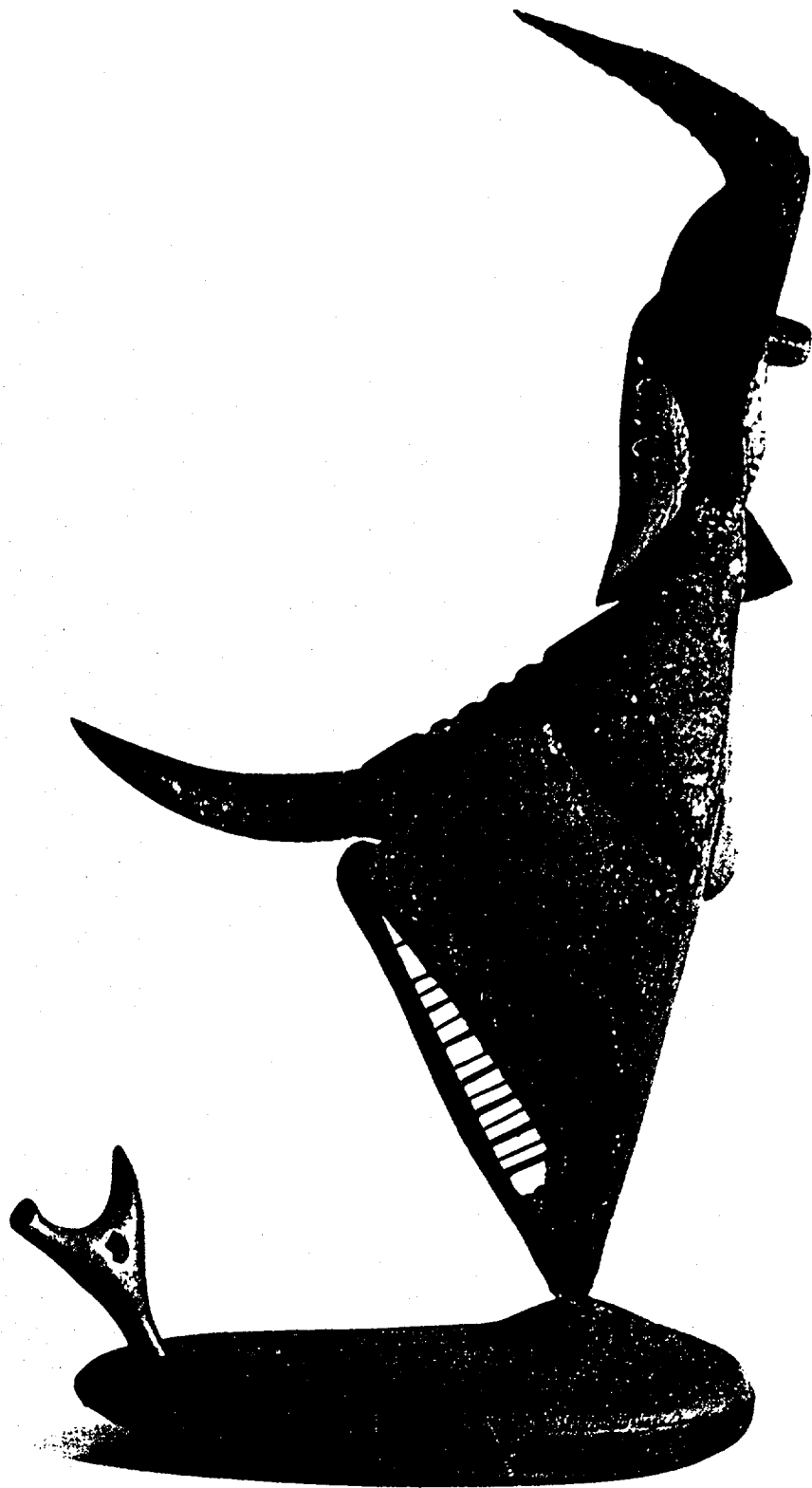
Madera policromada.

53 cm.

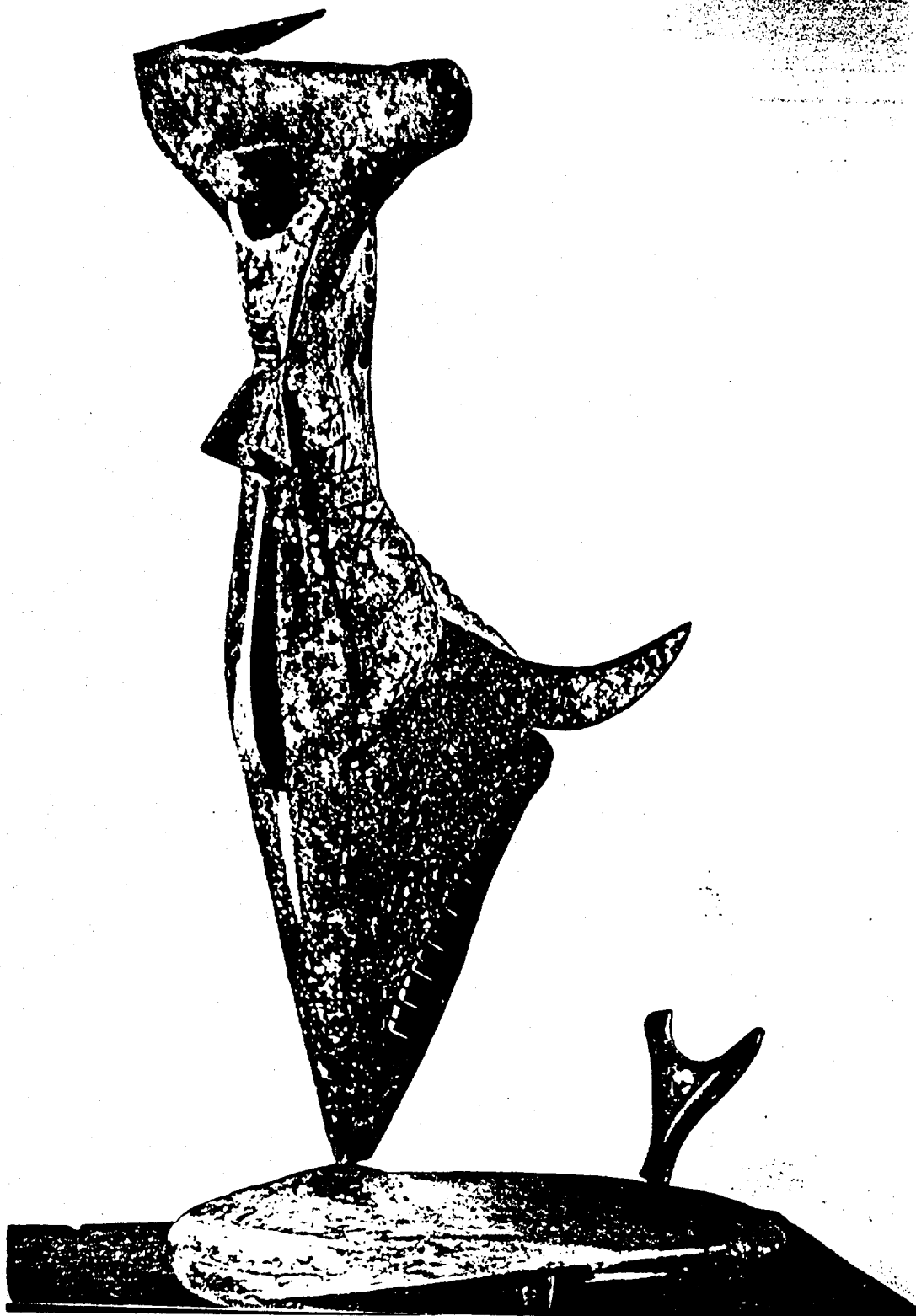
PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 66); Centro de Arte M-11
(Sevilla), 1975 (nº 12).

Como en el número 37 del presente catálogo, Alberto vuelve a utilizar aquí la "pieza de tierra", basamento habitual en muchas de sus esculturas españolas.



CAT. 61.



CAT. 61.

62.

MUJER DE LA LANGOSTA

Moscú, 1960/1962.

Madera.

66 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 72); Centro de Arte M-11 (Sevilla), 1975 (nº 13); Palacio de los Condes de Fuensalida (Toledo), 1980 (nº 11); Museo de Málaga, 1981 (nº 14).

Titulada en la exposición antológica del M.E.A.C./1970 "Figura de madera", y en LACASA-SANCHEZ/1980 "Escultura", me parece más concreto el título otorgado en la exposición de Málaga: sobre la cabeza de la madre reposa, efectivamente, una langosta. Forma parte de un conjunto de piezas en madera (CAT. 62-67), el último material por el que se interesó Alberto. Jorge Lacasa informa sobre la técnica utilizada: "esencialmente de madera, pero trabajada como un material de herrería, torneamiento de cada una de las piezas. Ensamblamiento mediante clavos y cola. Por último modelada por un empaste de cola y serrín para tapar grietas y junturas." (vid. ROBLES VIZCAINO/1974 (2), p. 241).



CAT. 62.

63.

RECLAMO DE ALONDRA

Moscú, 1960/1962.

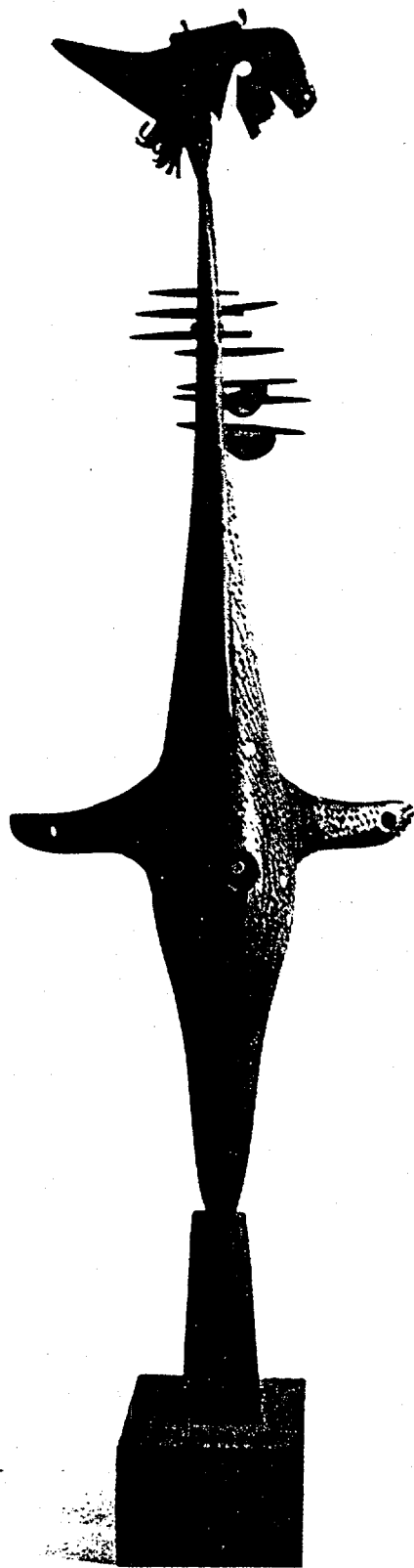
Madera policromada.

71 cm.

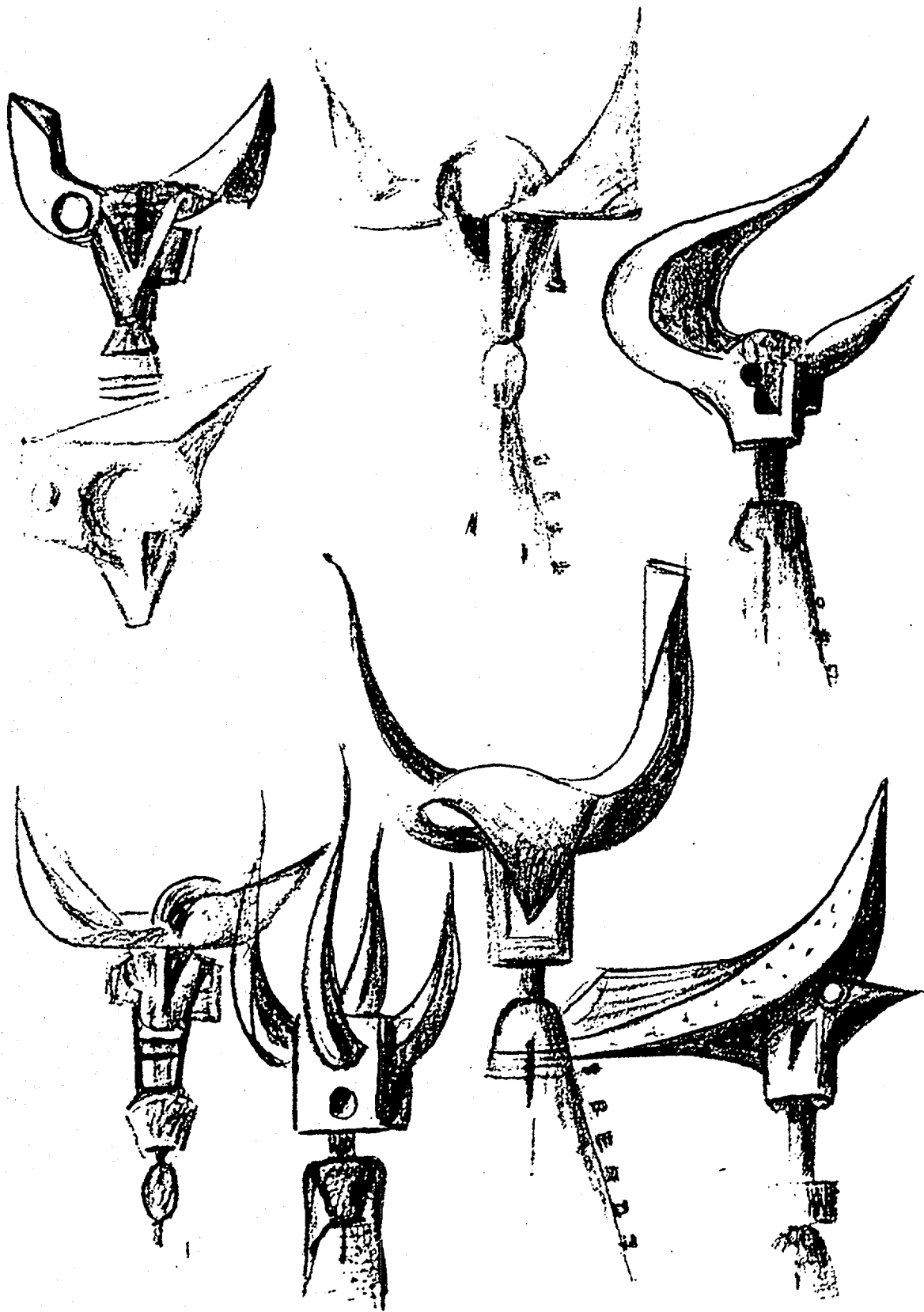
PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, Madrid.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 73).

Uno de los dibujos realizados en Moscú (D.136) presenta distintos apuntes relacionables con el remate de esta pieza. Existen reproducciones póstumas en bronce, una de ellas en el Museo de Arte Contemporáneo de Toledo. El catálogo de la exposición "Alberto" (1976) informa de una tirada de siete ejemplares. Sobre el material utilizado, vid. CAT. 62.



CAT. 63.



CAT. D.136.

64.

CASA DEL PAJARO RUSO

Moscú, 1960/1962.

Madera policromada.

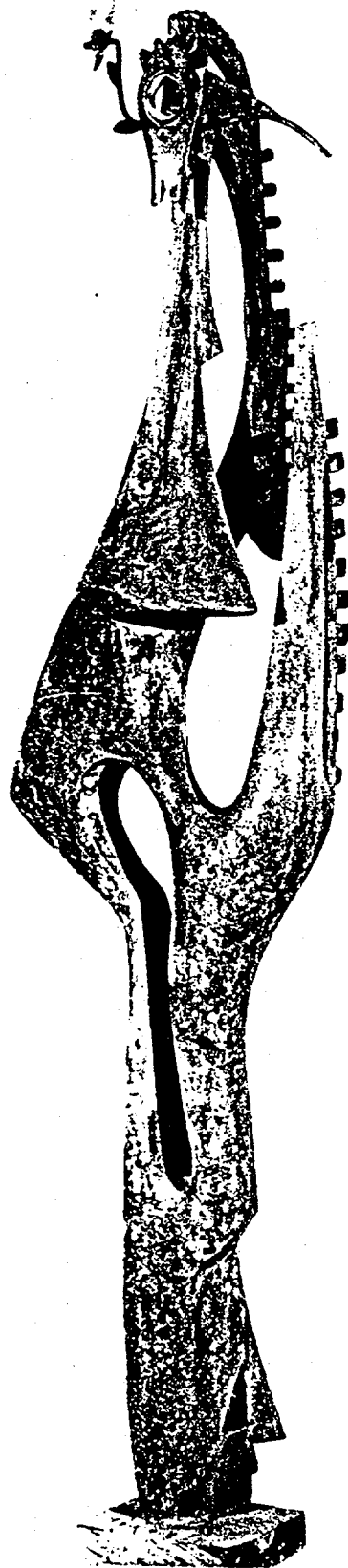
111 x 27 x 32 cm.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, Madrid.

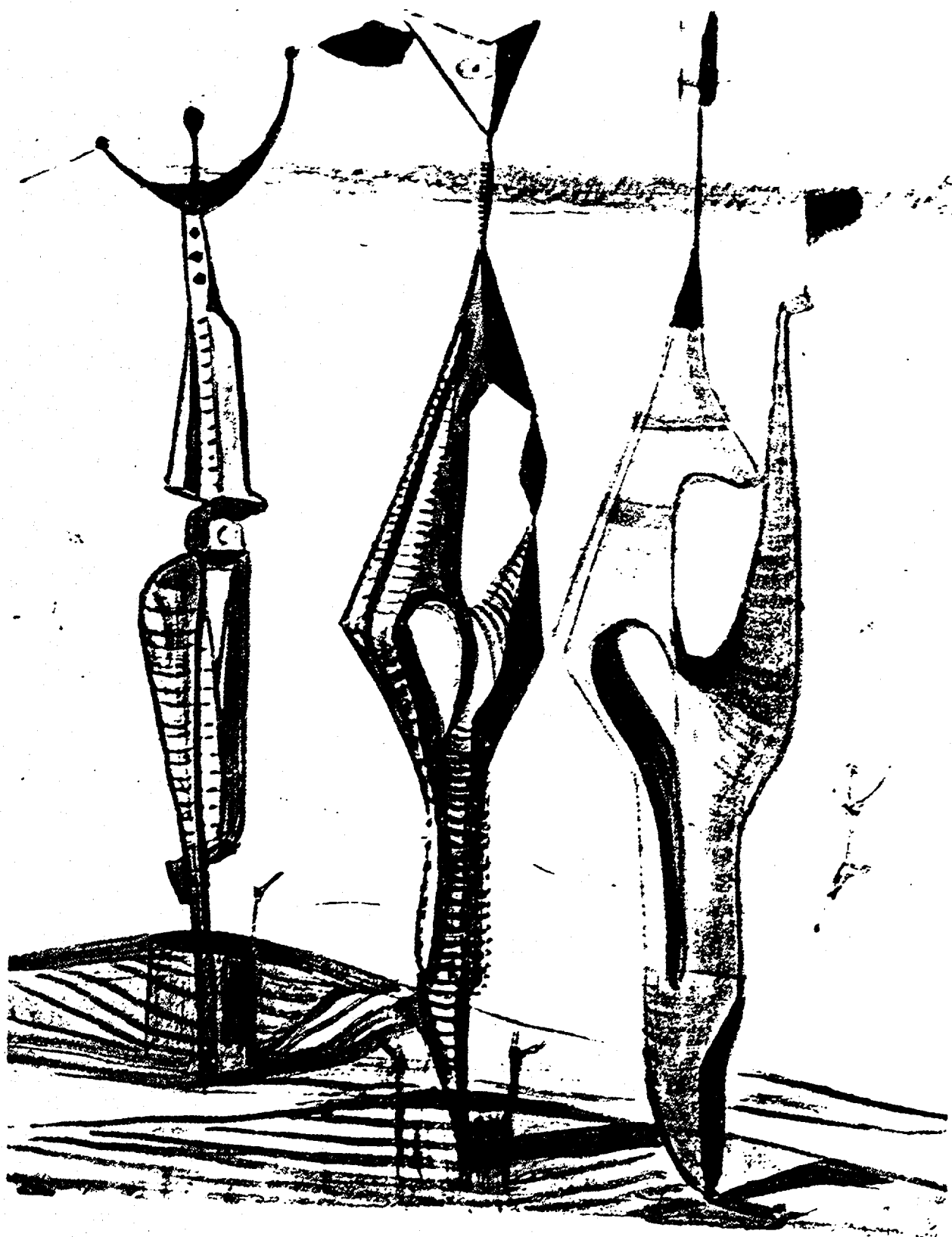
Procedencia: Jorge Lacasa, Madrid. Adquirida por el M.E.A.C.
en 1972.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 74); Museo de Arte Contemporáneo
(Sevilla), 1973-74.

Un apunte bidimensional de la escultura se puede ver en
CAT. D.131. Se han realizado vaciados póstumos en bronce (el
catálogo de la exposición "Alberto" en Sevilla en 1976 informa
de una tirada de siete ejemplares); uno de ellos en el Museo
de Arte Contemporáneo de Toledo. Sobre el material utilizado,
vid. CAT. 62.



CAT. 64.



CAT. D.131.

65.

EL GALLO Y LA GALLINA

Moscú, 1960/1962.

Madera.

112 x 60 x 24 cm.

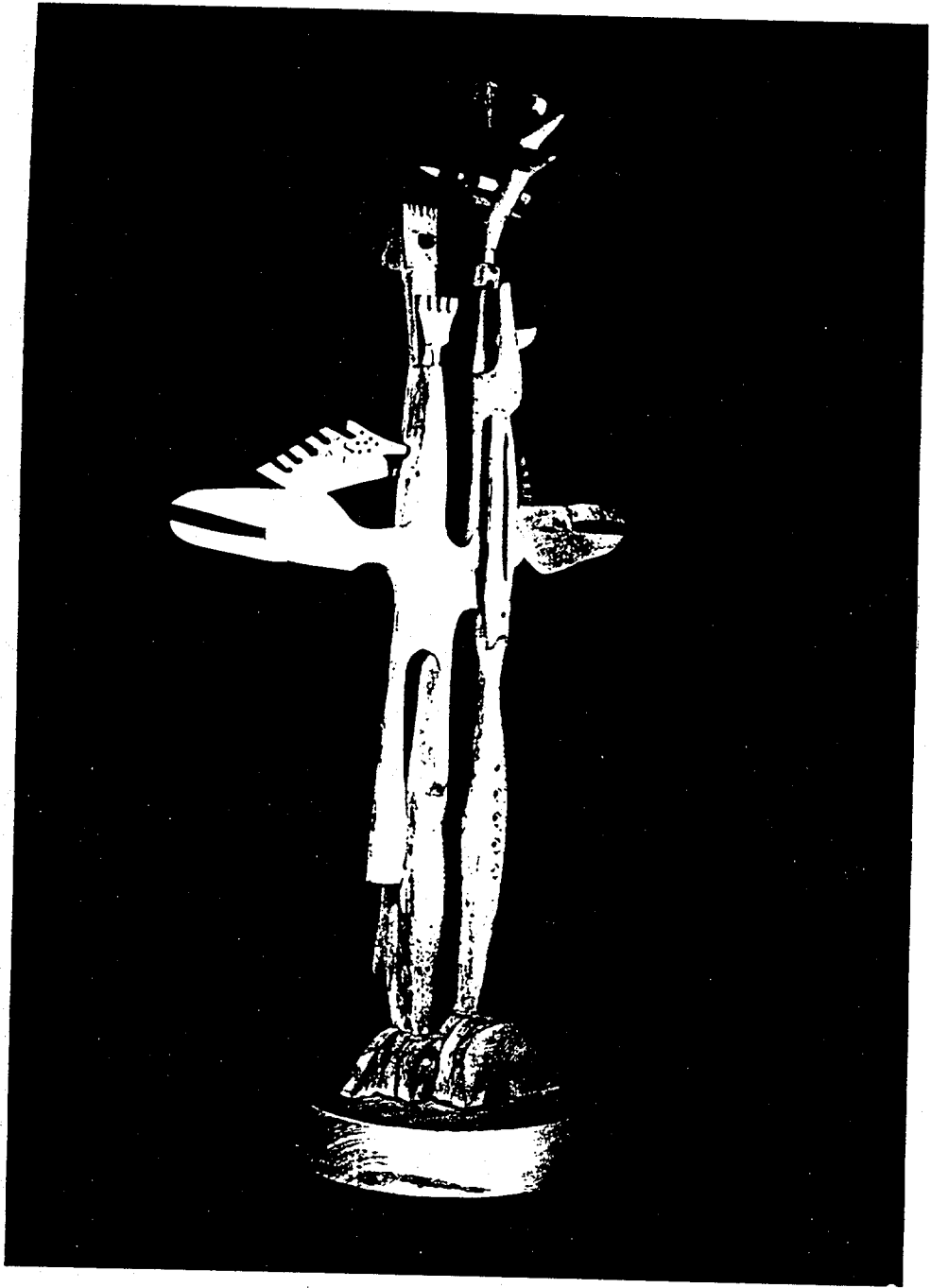
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, Madrid.

Procedencia: Familia del artista, Madrid. Adquirida por el
M.E.A.C. en 1982.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 78); Galería Biosca, 1975;
Palacio de los Condes de Fuensalida (Toledo), 1980 (nº
10).

Restaurada en 1984. Sobre el material utilizado, vid.

CAT. 62.



CAT. 65.

66.

MONUMENTO A LA PAZ

Moscú, 1961-1962.

Madera.

137 x 65 x 40 cm.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, Madrid.

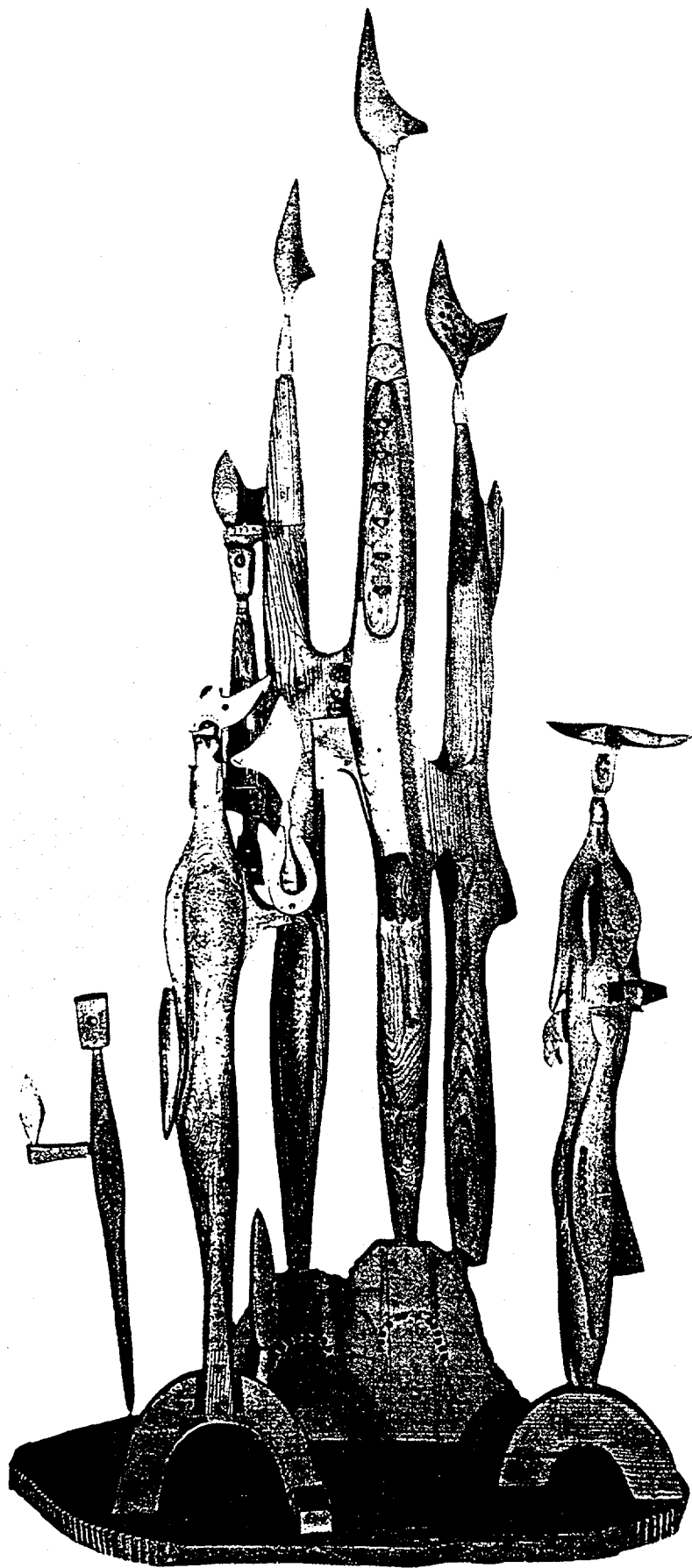
Procedencia: Familia del artista, Madrid. Adquirida por los

"Amigos del Centro de Arte Reina Sofía" en 1988.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 79); Centro de Arte M-11
(Sevilla), 1975 (nº 15); Centro de Arte Reina Sofía,
1989.

Bibliografía: AMIGOS DEL C.A.R.S./1989, pp. 88-89.

Escultura inacabada. Alcaén Sanchez (LACASA-SANCHEZ/1980, p. 56) la pone en relación con un dibujo (CAT. D.143) titulado "Combate de hormigas". Sobre el material y la técnica empleados, vid. CAT. 62.



CAT. 66.

67.

CAZADOR DE RAICES

Moscú, 1962.

Madera policromada; raíces.

92 x 35 x 19 cm.

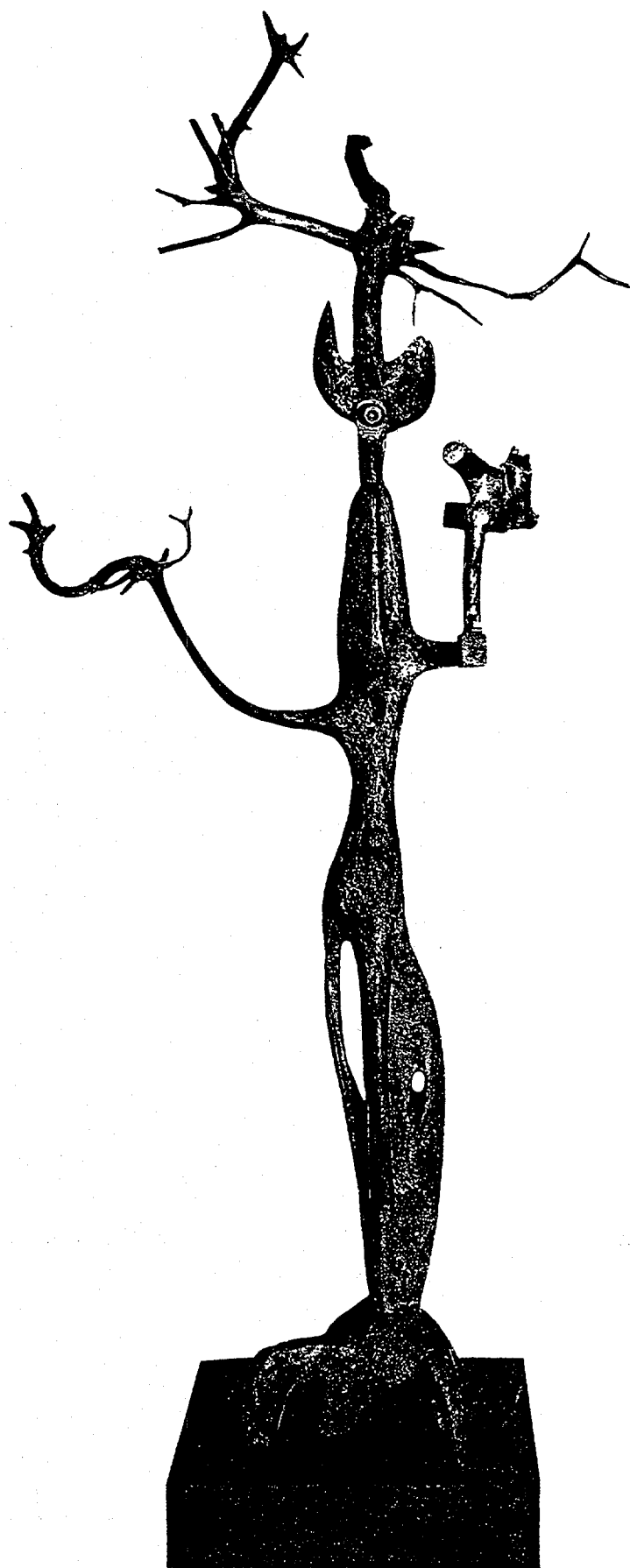
MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, Madrid.

Procedencia: Familia del artista, Madrid. Adquirida por los
"Amigos del C.A.R.S." en 1988.

Exposiciones: Meac, 1970 (nº 77); Palacio de los Condes de
Fuensalida (Toledo), 1980 (nº 12); Centro de Arte Reina
Sofía, 1989.

Bibliografía: AMIGOS DEL C.A.R.S./1989, pp. 90-91.

Alcaén Sanchez (vid. LACASA-SANCHEZ/1980, p. 40) ofrece
informaciones sobre la pieza: "Ultima de las obras concluidas
por el artista. En seguida, después de acabada, la ve Pablo
Neruda en julio de 1962. La obra y el título le entusiasman.
Trae un fotógrafo y se hace unas fotos con la escultura, una
de las cuales reproducimos en el catálogo. Ya fallecido
Alberto pone a uno de los libros del "Memorial de la Isla
Negra" el título de esta obra y la dedica a la memoria de
Alberto". Esta obra final vuelve a insistir en el uso de
materiales naturales encontrados, en este caso raíces.



CAT. 67.

1.b. Obras sin documentación fotográfica mencionadas en
publicaciones sobre Alberto.

Las referencias bibliográficas van indicadas entre paréntesis. Se incluyen todos los datos relacionados con la pieza.

A. BAJORRELIEVE.

Madrid, antes de 1917.

Arcilla.

(MARTIN/1964, p. 10 afirma que se basa en un dibujo de Gustavo Doré.)

B. CABEZA DE MORO.

Melilla, 1917/19.

Piedra caliza.

(MARTIN/1964, p. 10)

C. CABEZA DE MORA.

Melilla, 1917/19.

Piedra caliza.

(MARTIN/1964, p. 10)

D. CORAZON DE JESUS.

Iglesia Parroquial de Chafarinas, 1917/19.

(ROBLES VIZCAINO/1974 (2), p. 211: "Del campamento de Asset le enviaron a las Islas Chafarinas, donde restauró la Iglesia (...). El hueco que ocupaba el reloj fue utilizado para recibir la imagen de un Corazón de Jesús, realizada por Alberto: "Hizo el modelo por planos, simplificado, teniendo en cuenta el lugar donde iba colocado. Después de discutir, decidieron ponerlo, y el éxito fue rotundo"." El texto entrecomillado pertenece, según Robles Vizcaíno, al fondo documental de la Fundación Alberto.)

E. ESCUDO DE ESPAÑA.

Marruecos, 1917/19.

(ROBLES VIZCAINO/1974 (2), p. 211: "Tras seis meses en las Islas pasó al Cabo de Aguas, en tierra africana. Allí realizó un escudo de España para la casa del Gobierno Militar". Vuelve a citar como fuente el fondo documental de la Fundación Alberto.)

F. FIGURAS DE MOROS.

Marruecos, 1917/19.

Arcilla. Vaciados en escayola.

(MARTIN/1964, pp. 10-11; M.E.A.C./1970, p. 15 (nº 3); ROBLES VIZCAINO/1974 (2), p. 212. MATEOS/1926, p. 4, reproduce un fragmento de una carta que Alberto le envió desde Marruecos: "Estoy en Ingenieros y casi bien; he hecho una exposición de tipos moros, esculturas, dentro de una tienda de lona.")

G. FIGURA DE MUJER.

Madrid.

Hallada en noviembre de 1988 en el antiguo domicilio del escultor, C/ Mira el sol, 3, 4º izq., junto con otras tres piezas hoy en depósito en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (CAT. 10, 11 y 27).

Incomprensiblemente, no se rescató en su momento y permanece tapiada tras un muro.

(Josefina Alix da noticia de su hallazgo en el diario madrileño "El País", 12 de Diciembre de 1988, p. 43: "Al

hacer unas obras en su domicilio, el techo empieza a hundirse y queda al descubierto un recinto estanco en el piso superior; se asoma y ante sus ojos aparecen una serie de escombros y tres esculturas. Con los mayores cuidados, y ante el evidente peligro que corren, extrae dos de ellas, pero la tercera es demasiado grande y no puede salir, por lo que queda de nuevo emparedada.")

H. EL BANDERILLERO.

Madrid, c.1930.

Expuesta en el Ateneo de Madrid en 1930 y en A.D.L.A.N, Madrid, 1936.

(M.E.A.C./1970, p. 16 (nº 29); ROBLES VIZCAINO/1974 (2), p. 219. Otras fuentes hablan de un "Torero" expuesto en el Ateneo de Madrid en diciembre de 1931; vid. MATEOS/1931, p. 2).

I. LA INTERNACIONAL.

Madrid, c.1930.

Expuesta en el Ateneo de Madrid en 1930 y en A.D.L.A.N., Madrid, 1936.

(M.E.A.C./1970, p. 16 (nº 24); ROBLES VIZCAINO/1974 (2), p. 219 y 226. En CENTRO DE ARTE M-11/1975 se afirma que se trataba de una pareja de figuras; de ser así, quizá podría identificarse con una fotografía que ilustra el texto de Alberto "El arte como superación personal" y que incluyo en el nº 28 del presente catálogo.)

J. CABALLITO.

Madrid, c.1930.

Expuesta en el Ateneo de Madrid en 1931.

(MATEOS/1931, p. 2: "Alberto, mejor que nadie, es la afirmación de que todo lo nuevo parte de Pablo Picasso. Hay en Picasso unas formas escultóricas a base de esencias populares españolas que es lo que ahora repite este escultor. El pito de barro blanco, el botijo labrado, las cachas de navajas con arabescos a fuego, los cuernos estriados en que los pastores beben el vino, con estos materiales hace Alberto, igual que Pablo Picasso, sus combinaciones de formas. (...) las "figuras" del escultor, desde el formidablemente conseguido "caballito" hasta la "maternidad" -colocada al fondo del salón-, nos produce(n) una alegría espiritual inenarrable.")

K. APARATO DE MUSICA.

Madrid, c.1930.

Expuesta en el Ateneo de Madrid en 1931.

(MATEOS/1931, p. 2: "El "aparato de música" y el "torero" son las dos piezas satíricas más agudas que hemos visto en la escultura española. Los dos nos recuerdan un poca la "muerte" del gótico Richier (...).").

L. MUSICO.

Madrid, c.1930.

Expuesta en el Ateneo de Madrid en 1931.

(MATEOS/1931, p. 2: "(...) empero, quizá sea el "músico" preferentemente la mejor obra de esta exposición.").

LL. MACHO Y HEMBRA, ENTRELAZADOS, CON ESPARTOS Y TOMILLOS,
BRAMANDO COMO EL TORO AL SOL DEL MEDIODIA, EN VERANO.

Madrid, c.1930.

Expuesta en el Palacio de Cristal del Retiro madrileño en 1933 y en A.D.L.A.N., Madrid, 1936.

(M.E.A.C./1970, p. 16 (nº 25); SANCHEZ/1975, p. 51: "Otro día iba yo solo, por los montes de Valdemoro, montes cuajados de tomillo y de grandes trozos de cuarzo que brillaban como espejos. Con el calor sofocante de agosto, era un monte que se cristalizaba. Eso me sugirió la escultura llamada "Macho y hembra, entrelazados, con espartos y tomillos, bramando como el toro al sol del mediodía, en verano.". El título de la escultura aparece también en el manifiesto-poema de Alberto "Palabras de un escultor" (SANCHEZ/1933 (2), p. 18). ROBLES VIZCAINO/1974 (2), p. 223, informa sobre la participación en las exposiciones de 1933 y 1936. En mi opinión, esta pieza puede identificarse con el nº 29 del presente catálogo).

M. ESPANTAPAJAROS DE MADRID.

Expuesta en A.D.L.A.N., Madrid, 1936.

(ROBLES VIZCAINO/1974 (2), p. 226.)

N. EL HOMBRE DEL PORVENIR.

Expuesta en A.D.L.A.N., Madrid, 1936.

(M.E.A.C./1970, p. 17 (nº 32); ROBLES VIZCAINO/1974 (2), p. 226. Según Clara Sancha, fue destruida en la guerra. Existe una estampa relacionable con esta escultura, Prop. Vda. e Hijo del artista, Madrid (testimonio oral de Alcaén Sánchez, entrevista del 8 de marzo de 1989).)

Ñ. ESCULTURAS DE RIO.

El Escorial, 1932/1936.

(ROBLES VIZCAINO/1974 (2), p. 223 informa que "fueron destruidas por la guerra".)

O. AUTOR DE NOVELAS POLICIACAS.

Moscú, 1949/56.

Técnica mixta.

(M.E.A.C./1970, p.17 cataloga la escultura con el nº 35, y la localiza en la Col. Clara Sancha, Moscú. La familia no me ha facilitado ninguna información sobre esta pieza).

P. AVENTUREROS DE LA PLUMA.

Moscú, 1949/56.

(M.E.A.C./1970, p. 17 (nº 36); Col. Clara Sancha, Moscú. No se me han facilitado datos sobre esta pieza).

Q. PAJARO DE LOS RECADOS.

Moscú, 1949/56.

Técnica mixta. 18 cm.

(Según M.E.A.C./1970, p. 17 (nº 37), pertenece a la colección E. Ellena, Chile).

R. BURRO Y MONO.

Moscú, 1949/1956.

Técnica mixta. 30 cm.

(ROBLES VIZCAINO/1974 (1), p. 163; Col. Clara Sancha, Moscú. La familia no me ha facilitado datos sobre esta pieza.)

S. CASTELLANA CON SU PAISAJE.

Moscú, 1956/58.

Técnica mixta. 20 cm.

(M.E.A.C./1970, p. 18 (nº 41); colección Pablo Neruda, Chile).

T. POSTE DE SEÑALES EN EL RIO BELAYA.

Moscú, 1956/58.

Madera. 93 cm. de altura.

(M.E.A.C./1970, p. 18 (nº 44); La familia no me ha facilitado ninguna información sobre esta pieza).

U. MUJER CON UN NIÑO.

Moscú, 1956/58.

Plastilina. 45 cm. de altura.

(M.E.A.C./1970, p. 18 (nº 55) la localiza entre las pertenencias de Clara Sancha en Moscú; no se me han facilitado datos sobre esta pieza. La misma fuente (p. 18, nº 49) cita un boceto (10 cm.) en barro cocido del mismo tema en la Col. L. Sancha, Buenos Aires).

V. ESCULTURA PARA EL 8 DE MARZO.

Moscú, 1958/62.

Chapa de hierro. 61 cm. de altura.

(M.E.A.C./1970, p. 19 (nº 70); la familia no me ha facilitado información sobre esta pieza, teóricamente en su poder).

2. DIBUJOS Y PINTURAS.

Se reúnen aquí todas las obras bidimensionales de Alberto Sánchez que han sido dadas a conocer de modo fragmentario en publicaciones previas; a ellas se añaden un total de 18 obras inéditas localizadas en el curso de mi investigación. El catálogo sigue una ordenación cronológica; la práctica ausencia de dataciones en las obras ha forzado en la mayor parte de los casos una datación aproximada. No se han incluido las obras relacionadas con colaboraciones teatrales o cinematográficas, para las que remito al apartado 3. de este catálogo. Por el contrario, sí incluyo una serie de pinturas inspiradas en obras teatrales que no formaron parte de trabajos escénicos.

Las informaciones reunidas se organizan del siguiente modo:

1. NUMERO DE CATALOGO (Precedido de la letra D.).
2. TITULO (TITULO SUPUESTO).
3. LUGAR Y FECHA DE REALIZACION.
4. MATERIAL(ES) (Salvo indicación especial, se sobreentiende que el soporte es papel blanco).
5. DIMENSIONES (altura x anchura).
6. FIRMA.

7. PARADERO (o en su defecto localización de la reproducción fotográfica).

D.1

Autorretrato

1919. Lápiz. 60 x 41 cm. Firmado: "Batel, 1919. Alberto Sánchez".

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.2

Retrato de la abuela

c.1922. Acuarela; lápiz de color. 33 x 25,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.3

El sillero

1923.

Ilustración en la revista "Alfar". Lugo, abril de 1923 (nº 28).

D.4

Estudio para bajo relieve

1923.

Ilustración en la revista "Alfar". Lugo, agosto de 1923 (nº 31), en tinta anaranjada.

D.5

Panadero en descanso

1923.

Ilustración en la revista "Alfar". Lugo, octubre de 1923 (nº 33).

D.6

Estudio

1924.

Ilustración en la revista "Alfar". Lugo, marzo de 1924 (nº 38).

D.7

Café de Atocha

1924. Firmado: "Alberto".

Ilustración en la revista "Ronsel". Lugo, nº 3, p. 7.

D.8

La corrala (La casa de vecindad)

c.1925. Acuarela. 60 x 83,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.9

(Mujer en el balcón)

c.1925. Lápiz negro y siena. 25,7 x 19 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.10

(Mujeres)

c.1925. Lápiz negro y lápiz de color. 25 x 20,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.11

(Vecinas al balcón)

c.1925.

Paradero desconocido. Reproducción fotográfica (con número 4909; sin catalogar) en el Archivo de la Junta de Incautación y Salvamento del Patrimonio Histórico-Artístico - S.E.R.P.A.N. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Madrid).

D.12

(Hombre en un café)

c.1925.

Paradero desconocido. Reproducción fotográfica (con número 4909; sin catalogar) en el Archivo de la Junta de Incautación y Salvamento del Patrimonio Histórico-Artístico - S.E.R.P.A.N. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Madrid).

D.13

(Figura)

c.1925.

Paradero desconocido. Reproducción fotográfica (con número 4909; sin catalogar) en el Archivo de la Junta de Incautación y Salvamento del Patrimonio Histórico-Artístico - S.E.R.P.A.N. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Madrid).

D.14-17

(Cuatro figuras)

c.1925.

Paradero desconocido. Reproducción fotográfica (con número 4910; sin catalogar) en el Archivo de la Junta de Incautación y Salvamento del Patrimonio Histórico-Artístico - S.E.R.P.A.N. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Madrid).

D.18

Dibujo

c.1925.

Paradero desconocido. Reproducción fotográfica (con número 4912; sin catalogar) en el Archivo de la Junta de Incautación y Salvamento del Patrimonio Histórico-Artístico - S.E.R.P.A.N. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Madrid).

D.19

Dibujo

1926/28.

Paradero desconocido. Reproducción fotográfica (con número 4910; sin catalogar) en el Archivo de la Junta de Incautación y Salvamento del Patrimonio Histórico-Artístico - S.E.R.P.A.N. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Madrid).

D.20

(Alfarero)

1926/28. Lápiz; acuarela. 18 x 13 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.21

(Figura femenina)

1926/28. Lápiz. 18,5 x 12 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.22

(Figura femenina)

1926/28. Lápiz. 19 x 13,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.23

(Bailarina)

1926/28. Lápiz. 19 x 14,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.24

(Figura)

1926/28. Lápiz. 19 x 13,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.25

(Músico?)

1926/28. Lápiz. 19 x 13,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.26

(Músico)

1926/28. Lápiz. 19 x 13,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.27

Dibujo

1926/28. Lápiz. 19 x 12 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.28

Dibujo

1926/28. Lápiz negro, rojo y siena. 30 x 20,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.29

Dibujo

1926/28. Lápiz. 19 x 14,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.30

Autorretrato

1926/28. Lápiz negro y rojo. 14 x 4 cm. Firmado: "Alberto. A mi amigo Palencia".

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.31

(Mujer sentada)

1926/28. Lápiz negro y siena. 21 x 26 cm.

Museo de Arte Contemporáneo, Toledo.

D.32

(Figura)

1926/28. Lápiz negro, rojo, siena y azul. 22 x 15 cm.

Museo de Arte Contemporáneo, Toledo.

D.33

(Dos figuras)

1926/28. Lápiz negro, siena y naranja. 22 x 15 cm.

Museo de Arte Contemporáneo, Toledo.

D.34

(Mujer)

1926/28. Lápiz negro, siena y naranja. 21 x 14 cm.

Museo de Arte Contemporáneo, Toledo.

D.35

(Toro y torero)

c.1930. Lápiz; acuarela. 22 x 15 cm.

Col. J. Antonio Losada, Madrid.

D.36

(Máscara de mula)

c.1930. Lápiz; acuarela. 21 x 13,5 cm.

Col. J. Antonio Losada, Madrid.

D.37

(Profanación de la fé)

c.1930. Lápiz; acuarela. 23 x 16 cm. Firmado: "Alberto".

Col. J. Antonio Losada, Madrid.

D.38

(Recuerdos de Melilla)

c.1930. Lápiz; acuarela. 22 x 16 cm.

Col. J. Antonio Losada, Madrid.

D.39

Proyecto de monumento escultórico

1930/1931.

Reproducido en la revista "Blanco y Negro". Madrid, junio de 1931 (nº 2089).

D.40

(Formas verticales perforadas)

1930/1931.

Reproducido en la revista "Blanco y Negro". Madrid, junio de 1931 (nº 2089).

D.41

(Dos formas en un paisaje)

1930/1931.

Reproducido en la revista "Blanco y Negro". Madrid, junio de 1931 (nº 2089).

D.42

Dibujo

1930/1931.

Reproducido en la revista "Blanco y Negro". Madrid, junio de 1931 (nº 2089).

D.43

(Monumento rural)

1930/1931.

Reproducido en la revista "Blanco y Negro". Madrid, junio de 1931 (nº 2089).

D.44-46

Proyectos para una fuente

c.1932. Pluma; acuarela. 24 x 15,3; 14 x 15,5; 24 x 15,3 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.47-48

(Formas animales)

1932/1936. Firma ilegible en ambos (extremo inferior derecho). Paradero desconocido. Reproducción fotográfica (con número 4912; sin catalogar) en el Archivo de la Junta de Incautación y Salvamento del Patrimonio Histórico-Artístico - S.E.R.P.A.N. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Madrid).

D.49

(Paisaje con formas escultóricas)

1932/36. Lápiz negro y lápiz de color; pluma; acuarela y aguada. 46 x 62 cm. Firmado: "Alberto. Escorial".
Biblioteca Nacional, Madrid.

D.50-52

(Paisajes con formas escultóricas)

1932/36. Dimensiones similares a D.50. Firmados: "Alberto". Paradero desconocido. Reproducciones fotográficas (con número 4909 y 4910; sin catalogar) en el Archivo de la Junta de Incautación y Salvamento del Patrimonio Histórico-Artístico - S.E.R.P.A.N. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Madrid).

D.53

Dibujo

1932/36. Firma ilegible (extremo inferior derecho).

Paradero desconocido. Reproducción fotográfica (con número 4908; sin catalogar) en el Archivo de la Junta de Incautación y Salvamento del Patrimonio Histórico-Artístico - S.E.R.P.A.N. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Madrid).

D.54

(Capitalismo)

1933.

Ilustración para la revista "Octubre". Madrid, octubre-noviembre de 1933, p. 24.

D.55-58

Cuatro dibujos políticos

1936.

Reproducidos en la revista "Nueva Cultura". Valencia, marzo-abril de 1936 (nº 11), p. 6.

D.59

(Procesión)

c.1936.

Paradero desconocido. Reproducción fotográfica (con número 4908; sin catalogar) en el Archivo de la Junta de Incautación y Salvamento del Patrimonio Histórico-Artístico - S.E.R.P.A.N. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Madrid).

D.60

(Máscara -Figura atada-)

c.1936.

Reproducido en la revista "Blanco y Negro". Madrid, mayo de 1936 (nº 2341). Reproducción fotográfica (con número 4911; sin catalogar) en el Archivo de la Junta de Incautación y Salvamento del Patrimonio Histórico-Artístico - S.E.R.P.A.N. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Madrid).

D.61

(Máscara)

c.1936. Firmado: "Alberto".

Reproducido en la revista "Blanco y Negro". Madrid, mayo de 1936 (nº 2341). Reproducción fotográfica (con número 4911; sin catalogar) en el Archivo de la Junta de Incautación y Salvamento del Patrimonio Histórico-artístico - S.E.R.P.A.N. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Madrid).

D.62

(Máscara)

c.1936.

Paradero desconocido.

Reproducción fotográfica (con número 4911; sin catalogar) en el Archivo de la Junta de Incautación y Salvamento del Patrimonio Histórico-Artístico - S.E.R.P.A.N.

Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Madrid).

D.63

Ríos de España desangrándose

1936. Pluma; acuarela y aguada. 48 x 68 cm. Firmado: "Alberto 36".

Museo Pushkin, Moscú.

D.64

Benimámet

1937. Pluma; acuarela. 52,5 x 73 cm. Firmado: "Alberto 1937".

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

D.65

Las cinco flechas

1938/39. Colección de estampas.

Col. privada, Moscú.

(Información suministrada por Alcaén Sánchez).

D.66

Bodegón

1939. Pluma; acuarela. 27,2 x 35 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.67

Bodegón

1939. Pluma; acuarela. 26,3 x 33,4 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.68

Dibujo

1939/41. Lápiz negro. 20,5 x 30 cm. Firmado: "Alberto".

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.69

(Arquitecturas)

1939/41. Lápiz negro. 20,5 x 30 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.70

(Capea en un pueblo)

1942. Tinta china. 22,5 x 30 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.71

(Figuras en un pueblo de Toledo)

1944/46. Lápiz; acuarela. 32 x 52,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.72

(Plaza en un pueblo)

1944/46. Lápiz; acuarela. 36,5 x 56,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.73

Paisaje

1944/46. Lápiz negro; acuarela. 20,5 x 31,5 cm. Firmado:

"Alberto".

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.74

El pueblo de Kushnarenkovo

1945. Lápiz negro. 28,2 x 79,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.75

Mariana Pineda

1947/54. Oleo sobre lienzo. 43,5 x 59,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.76

Bodas de Sangre

1947/54. Oleo sobre lienzo. 45 x 50,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.77

Bodas de Sangre. En casa de la novia

1947/54. Oleo sobre lienzo. 38 x 73 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.78

Bodas de Sangre. Casa de Leonardo

1947/54. Oleo sobre lienzo. 36 x 71 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.79

Fuenteovejuna. Asalto a la Casa del Comendador.

1953. Acuarela. 39,5 x 57 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.80

Autorretrato con paleta y pincel

1947/54. Oleo sobre lienzo.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.81

Autorretrato

1947/54. Lápiz negro; acuarela. 50,5 x 37 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.82

Autorretrato frente al caballete

1947/54. Lápiz negro; acuarela y aguada. 84,5 x 50,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.83

Bodegón

1947/54. Oleo sobre lienzo. 60,5 x 79,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.84

Bodegón

1947/54. Oleo sobre lienzo. 40,5 x 51 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.85

Bodegón

1947/54. Oleo sobre lienzo. 79,6 x 59,5 cm.

Museo Pushkin, Moscú.

D.86

Bodegón

1947/54. Oleo sobre lienzo. 87,2 x 64,5 cm.

Museo Pushkin, Moscú.

D.87

Bodegón

1947/54. Oleo sobre lienzo. 50,7 x 62,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.88

Panaderos

1947/54. Oleo sobre lienzo. 82,5 x 62,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.89

Paisaje ruso

1950. Pluma; acuarela. 40,5 x 59 cm. Firmado: "Alberto Moscú".

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.90

Paisaje ruso: Saltikovka

1950. Pluma, acuarela. 35 x 50 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.91

Paisaje ruso

1950/54. Oleo. 59 x 80 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.92

Paisaje ruso: Nikolskoye

1950/54. Oleo sobre cartón. 43 x 56,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.93

(Mozo)

1954/56. Oleo sobre cartón. 53,5 x 35,5 cm. Firmado: "Alberto. Moscú."

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.94

El entierro de la sardina

1954/56. Lápiz negro; acuarela. 56 x 41 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.95

El entierro de la sardina

1954/56. Oleo sobre lienzo.

Museo Pushkin, Moscú.

D.96

El mago Univer

1954/56. Lápiz negro; acuarela. 55 x 44 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.97

El maestro de los pájaros

1956/62. Gouache sobre cartón. 49 x 35,5 cm. Firmado:

"Alberto. Moscú".

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.98

(Parque de Pekín)

1956/62. Gouache. 62,5 x 48,5 cm. Firmado: "Alberto".

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.99

(España y Africa)

1956/62. Lápiz negro; acuarela. 60,5 x 49 cm. Firmado:

"Alberto".

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.100

(Tres figuras femeninas)

1956/62. Tinta china. 29 x 40 cm.

Museo de Arte Contemporáneo, Toledo.

D.101

(Tres figuras femeninas)

1956/62. Lápiz negro. 42 x 30 cm.

Museo de Arte Contemporáneo, Toledo.

D.102

(Dos fantasmas)

1956/62. Oleo. 38 x 22,6 cm. Firmado: "Alberto".

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.103

(Dos pájaros)

1956/62. Tinta china. 62,5 x 43,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.104

(Tres figuras)

1956/62. Gouache; óleo. 54,5 x 69,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.105

(Tres figuras)

1956/62. Acuarela. 83 x 57,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.106

(Dos parejas femeninas)

1956/62. Tinta china. 29,5 x 39,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.107

(Dos campesinas)

1956/62. Tinta china. 74,5 x 55 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.108

Apuntes escultóricos ("Mujer Castellana")

1956/62. Tinta china. 30 x 42 cm.

Museo de Arte Contemporáneo, Toledo.

D.109

(Tres figuras femeninas)

1956/62. Acuarela. 78,5 x 57,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.110

(Mujer con bandera)

1956/62. Oleo. 85 x 61,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.111

Apuntes escultóricos

1956/62. Lápiz negro. 39 x 40 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.112

(Mujer con una hoz y una oveja)

1956/62. Tinta china. 82 x 58 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.113

(Mujer con una hoz)

1956/62. Tinta china. 82 x 58 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.114

(La escultura de Gurzuf)

1956/62. Lápiz negro sobre cartón. 49 x 70 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.115

(Bailarina)

1956/62. Oleo. 85 x 61 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.116

Boceto escultórico (Figura femenina)

1956/62. Lápiz negro. 88 x 62,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.117

(Tres figuras femeninas)

1956/62. Acuarela. 64 x 46 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.118

(La Virgen del Maíz)

1956/62. Acuarela. 57,5 x 81 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.119

(Figuras en un paisaje)

1956/62. Gouache. 152 x 300 cm.

Museo de Bellas Artes, Bilbao.

D.120

(Maternidad y toro)

1956/62. Lápiz negro. 36 x 23 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.121

(Figura)

1956/62. Lápiz negro. 42 x 29,5 cm.

Museo de Arte Contemporáneo, Toledo.

D.122

(Toros)

1956/62. Acuarela; pastel. 91 x 69,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.123

(Toro)

1956/62. Lápiz negro. 60 x 42 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.124

(Perros aullando)

1956/62. Lápiz negro. 40 x 29 cm

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.125

Dibujo

1956/62. Tinta china. 73 x 52,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.126

(Dos figuras monumentales -Pájaros-)

1956/62. Tinta china; acuarela. 63,5 x 43,5 cm.

Museo de Arte Contemporáneo, Toledo.

D.127

Monumento a Zurbarán

1956/62. Oleo sobre cartón. 70 x 49,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.128

(Paisaje)

1956/62. Gouache. 58 x 80 cm.

Col. Banco Hispano-Americano, Madrid.

D.129

(Paisaje)

1956/62. Acuarela sobre cartón. 49,5 x 70 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.130

Dibujo

1956/62. Lápiz negro.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.131

Apuntes escultóricos (Pastor de nubes y Casa del pájaro ruso)

1956/62. Tinta china. 79 x 57,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.132

(Figura -Pastor de nubes-)

1956/62. Tinta china. 120 x 40 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.133

Apuntes escultóricos (Tres figuras)

1956/62. Lápiz negro. 41,5 x 29,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.134

Apunte escultórico (Dos figuras)

1956/62. Lápiz negro. 42 x 30 cm.

Museo de Arte Contemporáneo, Toledo.

D.135

Apunte escultórico

1956/62. Lápiz negro. 28 x 37 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.136

Apuntes escultóricos (remates para la escultura "Reclamo de alondra")

1956/62. Lápiz negro. 37,5 x 28,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.137

Apunte escultórico

1956/62. Lápiz negro. 37,5 x 28,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.138

Boceto escultórico (silueta de "Escultura rural toledana")

1956/62. Tinta china. 136 x 57 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.139

Boceto escultórico del "Monumento a los pájaros"

1956/62. Lápiz negro. 42 x 29,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.140

Boceto escultórico de "La Dama del Pan de Riga"

1956/62. Carboncillo. 129 x 55 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.141

Boceto escultórico de "Fuente con piedra"

1956/62. Acuarela. 67 x 43 cm.

Col. Banco Hispano-Americano, Madrid.

D.142

Apuntes escultóricos (Combate de hormigas)

1956/62. Lápiz negro. 28 x 37 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.143

Apunte escultórico (Combate de hormigas)

1956/62. Lápiz negro. 84 x 62 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

(La familia conserva también unos patrones en cartón para esta obra).

D.144

Apunte escultórico (Escultura para un puerto)

1956/62. Lápiz negro. 28,5 x 45.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.145

Apunte escultórico (Escultura para un puerto)

1956/62. Lápiz negro. 40,5 x 28,5 cm.

Museo de Arte Contemporáneo, Toledo.

D.146

Apunte escultórico (Escultura para un puerto)

1956/62. Gouache. 30 x 42 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

D.147

Apunte escultórico (Escultura para un puerto)

1956/62. Gouache. 84,5 x 57,5 cm.

Prop. Familia del artista, Madrid.

3. COLABORACIONES TEATRALES Y CINEMATOGRAFICAS.

Las incursiones de Alberto en el mundo teatral se remontan a la década de los treinta; la actividad como decorador y figurinista será habitual en el exilio soviético. Se presentan aquí un total de 23 colaboraciones teatrales realizadas entre 1932 y 1958, a las que debe sumarse su trabajo como asesor artístico en el film "Don Quijote" del realizador Grigori Kozintsev. Los herederos directos del artista, depositarios de la mayor parte de la obra escenográfica, han rehusado ofrecer una información más detallada sobre los trabajos realizados en Moscú, por lo que su catalogación aquí es necesariamente aproximativa, y se basa en datos ya publicados de modo fragmentario (Vid. MARTIN/1964; ROBLES VIZCAINO/1974; LACASA-SANCHEZ/1980; LOSADA/1985).

T.1

Fuenteovejuna

Madrid, 1932-33.

- Tres bocetos para el decorado:

(a) Telón lateral. Acuarela. 32 x 28 cm.

(b) Telón lateral. Acuarela. 32 x 28 cm.

(c) Telón central. Acuarela. 57 x 62 cm.

- Seis figurines para el vestuario:

(d) "Alcalde". Acuarela; pluma. 48 x 33 cm.

(e) "Pascuala". Acuarela; pluma. 40 x 30 cm.

(f) "Soldado". Acuarela; pluma. 46 x 33 cm.

(g) "Ortuño". Acuarela; pluma. 48 x 33 cm.

(h) "Jacinta". Acuarela; pluma. 42,5 x 28 cm.

(i) "Mozo". Acuarela; pluma. 48,5 x 33 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, MADRID.

Fueron encargados a Alberto por Federico García Lorca para la adaptación de la obra de Lope de Vega por el Teatro Universitario "La Barraca", estrenada en el Teatro Principal de Valencia en julio de 1933; la última representación tiene lugar en el invierno de 1935-36 en Ciudad Real.

T.2

Las Dos Castillas

Madrid, 1933.

PARADERO DESCONOCIDO.

Alberto realiza los decorados para el espectáculo teatral de Ignacio Sánchez Mejías y La Argentinita.

T.3

La Romería de los Cornudos

Madrid, 1933.

- (a) Boceto para el decorado. Acuarela. 51 x 65 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, MADRID.

- (b-d) Tres telones originales (central y laterales). Papel. 7 m. de altura.

PROP. PILAR LOPEZ, MADRID.

Colaboración para el espectáculo teatral de la Compañía de Ignacio Sánchez Mejías y La Argentinita.

T.4

Yerma

Madrid, 1934.

PARADERO DESCONOCIDO.

Federico García Lorca encarga los decorados para el estreno de su obra a Alberto; posteriormente da marcha atrás, y la colaboración no llega a completarse. No obstante, Alberto realizó algunos bocetos que al parecer (según testimonio oral de Alcaén Sánchez, 8 de marzo de 1989) desaparecieron de la casa de Pablo Neruda, su último poseedor.

T.5

Numancia

Valencia, 1936.

Boceto para el telón central. Acuarela. 47,5 x 67,5 cm.

Firmado: "Alberto/36 Valencia".

COL. GRUPO HISPANO-AMERICANO, MADRID.

Colaboración de Alberto en una adaptación de la obra de Miguel de Cervantes ya en plena guerra civil.

T.6

El Triunfo de las Germanías

Valencia, 1937.

- (a-d) Cuatro paneles para el decorado. Reproducidos en la revista "Nueva Cultura", abril de 1937 (año III, nº 2).

PARADERO DESCONOCIDO.

- Dos figurines para el vestuario:

(e) "Encapuchado". Acuarela; pluma. 37 x 23 cm

(f) "Devota". Acuarela; pluma. 35,5 x 19,5 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, MADRID.

Colaboración de Alberto en la obra teatral de Manuel Altolaguirre y José Bergamín, estrenada en el Teatro Principal de Valencia bajo los auspicios del Ministerio de Instrucción Pública y Propaganda.

T.7

Fuenteovejuna

París, 1937.

Boceto para el decorado. Acuarela. 73 x 92. Firmado:

"Alberto".

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, MADRID.

Se trata de un proyecto de decorado para la adaptación de la obra de Lope de Vega por una compañía francesa; no llegó a representarse.

T.8

La Gitanilla

Moscú, 1939/41.

- (a) Proyecto para el decorado: "Campamento gitano en Añover del Tajo". Pluma; acuarela. 24 x 55 cm.
- (b) Proyecto para el decorado: "Campamento gitano en Añover del Tajo". Lápiz negro; acuarela. 20 x 28 cm.
- (c) Figurín: "Gitano". 49,5 x 34,5 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, MADRID.

Decorados para la adaptación teatral de una obra de Miguel de Cervantes por César M. Arconada, estrenada en el Teatro Gitano de Moscú.

T.9

El Puente del Diablo

Moscú, 1940.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, MADRID.

Proyecto de decorado para la escenificación de la obra de Alexander Tolstoi en el Teatro Kamerni de Moscú.

T.10

La Zapatera Prodigiosa

Moscú, 1941.

Proyecto de telón. 65 x 93 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, MADRID.

Alberto realiza los decorados y figurines para el estreno de la obra de Federico García Lorca en el Teatro Gitano de Moscú.

T.11

Bodas de Sangre

Moscú, 1944.

PARADERO DESCONOCIDO.

Colaboración para el estreno de la obra de Federico García Lorca en el Teatro Gitano de Moscú.

T.12

Un sueño divertido

Moscú, 1946.

- (a) Proyecto para el decorado. Lápiz negro. 59,5 x 55 cm.
- (b) Proyecto para el decorado. Lápiz negro. 21 x 30 cm.
- (c) Proyecto para el decorado. Lápiz negro. 21 x 30 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, MADRID.

Colaboración en la puesta en escena de la obra de S.
Mijalkov en el Teatro de Niños de Moscú.

T.13

Carolina

Moscú, 1948.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, MADRID.

MUSEO PUSHKIN, MOSCU.

Figurines para la representación de la obra de Goldoni en
el Teatro Gitano de Moscú.

T.14

Las Tres Naranjas

Moscú, 1946/56.

PARADERO DESCONOCIDO.

Escenografía para la obra de S. Mijalkov.

T.15

El Sombrero de Tres Picos

Moscú, 1946/56.

PARADERO DESCONOCIDO.

Escenografía para la obra de Alarcón.

T.16

Los Dos Habladores

Moscú, 1946/56.

PARADERO DESCONOCIDO.

Escenografía para la obra de Lope de Vega.

T.17

La Verbena de la Paloma

Moscú, 1946/56.

PARADERO DESCONOCIDO.

Escenografía para la adaptación de la zarzuela por César
M. Arconada.

T.18

Manuela Sánchez

Moscú, 1946/56.

PARADERO DESCONOCIDO.

Decorados para la obra de César M. Arconada.

T.19

La molinera

Moscú, 1946/56.

PARADERO DESCONOCIDO.

Decorados para la obra de César M. Arconada.

T.20

La Dama Boba

Moscú, 1946/56.

Proyecto de decorado. Lápiz negro. 13,4 x 27 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, MADRID.

Colaboración para la puesta en escena de la obra de Lope de Vega.

T.21

El Alcalde de Zalamea

Moscú, 1946/56.

PARADERO DESCONOCIDO.

Decorados para la puesta en escena de la obra de Calderón.

T.22

Don Quijote

Moscú, 1955.

- (a) "Pueblo de La Mancha". Temple. 45 x 62,5 cm.

PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, MADRID.

- (b) "Don Quijote y Sancho en la planicie manchega". Temple.
46 x 69 cm.

- (c) "Don Quijote y Sancho en un pueblo manchego". Temple. 50
x 70 cm.

MUSEO PUSHKIN, MOSCU.

Estas tres pinturas son parte del trabajo de Alberto como asesor artístico en la película "Don Quijote", del realizador soviético Grigori Kozintsev. ROBLES VIZCAINO/1974, pp. 196-197 informa de la existencia de cuatro apuntes más sobre el mismo tema.

T.23

Mariana Pineda

Moscú, 1955/56.

- (a) Proyecto de decorado: "Cuarto de Mariana". Temple. 26,5 x 43 cm.
 - (b) Proyecto de decorado: "Convento de Santa María Egipciaca". Temple. 40 x 55 cm.
 - (c) Figurín: "Mariana". Acuarela. 30 x 20,5 cm.
- PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, MADRID.

Colaboración para la puesta en escena de la obra de Lorca en el Teatro Dramático Maiakovski de Moscú.

T.24

La Casa de Bernarda Alba

Moscú, 1958.

- (a) Cartel. 76 x 58 cm.
 - (b) Proyecto de decorado (Ultimo acto). Temple. 24 x 43 cm.
 - (c) Figurines.
- PROP. FAMILIA DEL ARTISTA, MADRID.

Ultima colaboración escenográfica de Alberto. Adaptación de la obra de Lorca para el Teatro Dramático Stanislavski de Moscú. Otros tres bocetos para el decorado forman parte de los fondos del Museo Pushkin de Moscú.

EXPOSICIONES, 1924-1991.

A continuación comento por orden cronológico la totalidad de las exposiciones en las que han figurado obras de Alberto, de acuerdo con las informaciones aparecidas en publicaciones previas (prensa diaria, otras publicaciones periódicas y catálogos). Durante los años 70 y 80 se sucedieron numerosas muestras individuales y colectivas con reproducciones póstumas de esculturas y dibujos del artista; solo especifico las obras presentadas en caso de tratarse de originales del propio Alberto. Así mismo, menciono las reseñas y comentarios críticos de todas las exposiciones celebradas entre 1924 y 1937.

1924

V SALON DE OTOÑO.

Palacio de Exposiciones del Retiro (Madrid).

Octubre.

Alberto expone cuatro dibujos sin título en la Sección de Grabado (nºs. 466-469, todos ellos de 70 x 53 cm.).

Reseñas: FRANCES/1925, p. 361.; SALON DE OTOÑO/1924, p. 39.

1925

E.S.A.I. (EXPOSICION DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBERICOS).

Palacio de Exposiciones del Retiro (Madrid).

Mayo.

Compartiendo dos salas con Rafael Barradas, expone nueve esculturas, entre ellas Buey, Carretero vasco, Ciego de la Bandurria, Campešina y Maternidad, así como varios dibujos.

Reseñas: ABRIL/1930 (1), p. 10; DE PEDRO/1925, p. 1; DE LA ENCINA/1925 (1), p. 3; DE LA ENCINA/1925 (2), p.1.

1926

Ateneo de Madrid.

Febrero.

Primera individual de Alberto. Presenta estudios de esculturas, apuntes y dibujos, entre estos últimos los titulados "El hospital", "Los pierrots" y "La casa de vecindad".

Reseñas: FRANCES/1927, p. 464.; DE LA ENCINA/1926;
MATEOS/1926, p. 4.

1927

CONCURSO NACIONAL DE ESCULTURA.

Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (Madrid).

Julio.

En el patio del Ministerio se exponen los bocetos y maquetas presentados al Concurso Nacional de Escultura de ese año, entre los cuales figura la maqueta de Alberto, premiada con un accesit de 1.000 pts.

Reseñas: ABRIL/1927, p. 449; ABRIL/1930 (1), p. 10.

1929

EXPOSICION DE PINTURAS Y ESCULTURAS DE ESPAÑOLES RESIDENTES EN PARIS.

Jardín Botánico (Madrid).

Marzo.

Exposición colectiva organizada por la Sociedad de Cursos y Conferencias, con obras de M. Angeles Ortiz, Bores, Cossío, Dalí, Juan Gris, la Serna, Miró, Olivares, Palencia, Pastor, Peinado, Picasso, Pruna, Ucelai, Viñes, Fenosa, Gargallo, Manolo y Alberto, que presenta su Bailarina. A pesar del título de la muestra, Alberto no residía en París.

Reseñas: ABRIL/1929, pp. 106-109; HERALDO DE MADRID/1929.

1930

CONCURSO NACIONAL DE ESCULTURA.

Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (Madrid).

Alberto presenta su Monumento a los niños al Concurso Nacional de Escultura, cuyos participantes exponen sus obras en el patio del Ministerio.

Reseñas: ABRIL/1930 (1), p. 10; ABRIL/1930 (2); ABRIL/1930 (3), p. 442.

1930

Ateneo de Madrid.

Exposición individual de esculturas y dibujos. Según el fondo documental de la desaparecida Fundación Alberto, se exponen entonces las esculturas La Internacional, El banderillero, Maternidad y Monumento a los pájaros; entre los dibujos figuraba la serie "Los Milagristas y los tomadores de sol", así como los titulados "Diálogo entre pastores" y "Bueyes bañándose en el río".

Reseñas: ABRIL/1930 (1), p. 10.

1931

ALBERTO Y PALENCIA.

Ateneo de Madrid.

Junio.

Alberto expone dibujos y proyectos escultóricos junto con Benjamín Palencia.

Reseñas: LA TIERRA/1931, p. 5; ABRIL/1931 (1).

1931

ESCULTURAS POPULARES.

Ateneo de Madrid.

Diciembre.

Exposición individual que incluye ocho esculturas y varios dibujos. Las esculturas son: Figura rural, Signo sobre la mujer castellana, Animal espantado en su soledad, Caballito, Músico, Aparato de música, Torero y Maternidad.

Reseñas: MATEOS/1931, p. 2; ABRIL/1931 (2), pp. 550-551;
ABRIL/1931 (3).

1932

2ª E.S.A.I. (EXPOSICION DE LA SOCIEDAD DE ARTISTAS IBERICOS).

Local de exposiciones de Charlottenborg (Copenhague).

Galería Fletchheim (Berlín).

Septiembre-diciembre.

En su salida al extranjero, los Ibéricos seleccionan cuatro esculturas de Alberto (Signo de mujer rural en un camino, lloviendo, Escultura de horizonte, Signo del viento, Tres formas femeninas para arroyo de juncos y Escultura rural toledana) y veinte dibujos.

Reseñas: ABRIL/1933 (2); PEREZ MINIK/1932, p. 2.

1933

XIII SALON DE OTOÑO.

Palacio de Exposiciones del Retiro (Madrid).

Octubre.

Alberto comparte la sala XVI con los miembros del "Grupo de artistas de arte constructivo" (Palencia, Rodríguez Luna, Moreno Villa, Ortiz, Francisco Mateos, L. Castellanos, Maruja Mallo, Díaz Yepes, Julio González y Joaquín Torres García, su promotor). Expone una escultura, probablemente Macho y hembra.

Reseñas: DE TORRE/1933, p. 1; SALON DE OTOÑO/1933; TORRES GARCIA/1933.

1933

EXPOSICION DE ARTE REVOLUCIONARIO DE LA A.E.A.R. (ASOCIACION ESPAÑOLA DE ARTISTAS REVOLUCIONARIOS).

Ateneo de Madrid.

1-12 de diciembre.

Colectiva en la que Alberto expone "Dibujos Políticos". La exposición se repite en Valencia en 1934.

Reseñas: OCTUBRE/1934, pp. 16-17.

1936

Centro de Materiales para la Construcción de los A.D.L.A.N.

(Amigos del Arte Nuevo) (Madrid).

Abril-mayo.

Individual de esculturas y dibujos. Es la última exposición que realiza en España; según ROBLES VIZCAINO/1974, p. 226, se exponen las esculturas Macho y hembra, Pájaro de mi invención, hecho con las piedras que uelan en la explosión de un barreno, Escultura de horizonte, Signo del viento, Volumen que vuela en el silencio de la noche y que nunca pude ver, La Internacional, Espantapájaros de Madrid, El hombre del porvenir, Tres formas femeninas para arroyo de juncos, Escultura rural toledana y El banderillero.

Reseñas: ABRIL/1936.

1937

EXPOSICION INTERNACIONAL DE PARIS.

Pabellón de la República Española.

Julio-noviembre.

Realiza y expone su escultura El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella. También diseña las estanterías de la sección de arte popular.

Bibliografía: ABC/1937; MARTIN MARTIN/1982; ALIX/1987.

1938-1939

Fábrica Stalin (Moscú).

Exposición individual con obras realizadas en España (dibujos).

1959

EXPOSICION DE OBRAS DEL PINTOR ESPAÑOL ALBERTO SANCHEZ.

Unión de Pintores Soviéticos (Moscú).

Enero.

Dibujos y óleos realizados desde 1928 hasta 1959.

1960

EL ARTE ESPAÑOL ENTRE 1925 Y 1935. ENTRE LA EXPOSICION DE
ARTISTAS IBERICOS Y EL ADLAN.

Galería Darro (Madrid).

Abril.

Exposición colectiva con representación de Alberto.

1965

CINQ ARTISTES D'ESPAGNE.

Galería Peintres du Monde (Paris).

Se exponen, junto a pinturas de Millares, Hernández, Saura y
Ortega, tres esculturas de Alberto: Pájaro bebiendo agua,
Mujer castellana y Toro.

1967

EL PINTOR ESPAÑOL ALBERTO.

Museo Pushkin (Moscú).

Julio-agosto.

Exposición individual de esculturas y pinturas.

1970

NUEVAS ADQUISICIONES, 1959-1969.

Museo Pushkin (Moscú).

Exposición colectiva que incluye esculturas y pinturas de Alberto adquiridas por el Museo.

1970

ALBERTO (1895-1962).

Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid).

Mayo-junio.

Exposición antológica de Alberto, organizada por la Comisaría General de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes (Ministerio de Educación y Ciencia). Posteriormente viaja a Sevilla (Museo de Arte Contemporáneo, octubre de 1970) y Barcelona (Salón del Tinell, marzo-abril de 1971). Es la principal muestra sobre Alberto realizada hasta el momento, con un total de 129 obras originales.

1971

DE RODIN A NUESTROS DIAS.

Galería Theo (Madrid).

Abril.

Exposición colectiva de escultura que incluye una reproducción en bronce de una pieza original de Alberto.

1972

PRIMER CICLO DE ESCULTURA CONTEMPORANEA ESPAÑOLA.

Grupo Asegurador La Estrella (Las Rozas, Madrid).

17 de noviembre-7 de diciembre.

Exposición colectiva. Se presentan dos piezas originales de Alberto, Mujer castellana y Minerva de los Andes.

1973

ALBERTO Y GRABADOS DE SOLANA.

Galería Columela (Madrid).

1 marzo-7 abril.

Exposición con reproducciones en bronce de obras originales de Alberto.

1973

TOROS DE 13 ARTISTAS.

Galería Zodiaco (Madrid).

29 mayo-30 junio.

Colectiva con dos reproducciones en bronce de obras de Alberto.

1973

HOMENAJE A MIRO.

Galería Iolas-Velasco (Madrid).

Junio-julio.

Colectiva con representación de Alberto (dos esculturas y un dibujo).

1973-1974

EXPOSICION PANORAMICA DE LA ESCULTURA CONTEMPORANEA.

Museo de Arte Contemporáneo (Sevilla).

11 diciembre-11 enero.

Colectiva con representación de Alberto: las esculturas originales Casa del pájaro ruso y Minerva de los Andes.

1973-1974

I EXPOSICION INTERNACIONAL DE ESCULTURA EN LA CALLE.

Santa Cruz de Tenerife.

Diciembre-enero.

Exposición colectiva con representación de Alberto, organizada por el Colegio de Arquitectos de Canarias.

1974

HOMENAJE A ALBERTO.

Galería Tolmo (Toledo).

19 enero-14 febrero.

Exposición-homenaje de varios artistas contemporáneos. Se incluye un vaciado en bronce de una pieza de Alberto.

1974

ORIGENES DE LA VANGUARDIA ESPAÑOLA, 1920-1936.

Galería Multitud (Madrid).

Noviembre-diciembre.

Exposición colectiva en la que se incluyen cuatro bocetos escenográficos y cuatro dibujos de Alberto.

1975

LA BARRACA Y SU ENTORNO TEATRAL.

Galería Multitud (Madrid).

Marzo.

Exposición colectiva. Se exhibieron colaboraciones escenográficas (telones, bocetos y figurines) de Alberto para el Teatro Universitario La Barraca.

1975

ESCULTURA PEQUEÑO FORMATO Y OBRA GRAFICA.

Galería Ponce (Madrid).

12 enero-febrero.

Colectiva con reproducciones de obras de Alberto.

1975

ALBERTO.

Centro de Arte M-11 (Sevilla).

Enero-febrero.

Exposición antológica con esculturas originales (Signo de mujer rural en un camino, lloviendo, Toro y paisaje, Mujer de la langosta, Torero, Monumento a la Paz, Mujer de la bandera) y vaciados en bronce, dibujos y fotografías.

1975

ALBERTO.

Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros del Sureste de España (Alicante).

18 febrero-8 marzo.

Monográfica de esculturas (14 vaciados póstumos en bronce) y dibujos.

1975

ALBERTO.

Galería Punto (Valencia).

Marzo-abril.

Monográfica con esculturas, dibujos y fotografías.

1975

PEQUEÑAS ESCULTURAS DE GRANDES ESCULTORES.

Galería de exposiciones del Banco de Granada (Granada).

Marzo-abril.

Exposición colectiva que incluye la pieza original de Alberto
Toro y paisaje.

1975

ALBERTO.

Museo Carlos Maside (La Coruña).

Abril.

Monográfica de esculturas y dibujos.

1975

ALBERTO.

Galería de exposiciones del Banco de Granada (Granada).

Mayo-junio.

Monográfica de Alberto que incluye una treintena de dibujos y catorce esculturas (reproducciones en bronce de piezas originales).

1975

EXPOSICION CONMEMORATIVA DE LA I EXPOSICION DE ARTISTAS
IBERICOS.

Club Urbis (Madrid).

Junio.

Incluye un vaciado en bronce de una obra original de Alberto.

1975

ESPAÑA EN LA XIII BIENAL DE ARTE DE SAO PAULO.

Sao Paulo (Brasil).

Octubre.

Muestra organizada por el Ministerio de Asuntos Exteriores; el comisario fue Luis González Robles. Se incluyen siete vaciados en bronce de piezas originales de Alberto junto a otras obras de artistas contemporáneos.

1975

ALBERTO.

Casa-Museo Colón (Santa Cruz de Tenerife).

Octubre-diciembre.

Muestra individual de esculturas, dibujos y fotografías.

1975

DIBUIXOS I OBRA GRAFICA D'ESCULTORS CONTEMPORANIS.

Galería Eude (Barcelona).

Desde el 7 de diciembre.

Colectiva con representación de Alberto.

1975-1976

PEQUEÑA ESCULTURA.

Galería Rayuela (Madrid).

9 de diciembre-enero 1976.

Colectiva (Chillida, Gargallo, Julio González, Manolo Hugué, Lobo, Cristino Mallo, Sempere, Pablo Serrano) con representación de Alberto (un vaciado póstumo en bronce).

1975-1976

75 AÑOS DE ESCULTURA ESPAÑOLA: 1900-1975.

Galería Biosca (Madrid).

Diciembre 1975-enero 1976.

Exposición colectiva; Alberto está representado por su escultura original El gallo y la gallina.

1976

OBRA GRAFICA EN FORMATO PEQUEÑO DE ESCULTORES CONTEMPORANEOS.

Galería Ponce (Madrid).

Enero.

Colectiva con representación de Alberto.

1976

ALBERTO.

Galería de Arte Laietana (Barcelona).

Febrero.

Muestra monográfica de reproducciones póstumas de obras de Alberto (vaciados en bronce, múltiples, litografías y serigrafías).

1976

SPANISCHE AVANTGARDE ZWISCHEN KRIEG UND BURGERKRIEG, 1920-1938.

Galería Bagera (Colonia).

12 marzo-julio.

Exposición colectiva sobre la vanguardia histórica española; se incluye el boceto para el decorado de la Romería de los Cornudos y dos vaciados en bronce de esculturas originales.

1976

ESPAÑA, VANGUARDIA ARTISTICA Y REALIDAD SOCIAL: 1936-1976.

Pabellón Español en la Bienal de Venecia.

10 junio-10 octubre.

La polémica exhibición española en la Bienal de Venecia de 1976, organizada, entre otros, por Antoni Tapies, Saura, Agustín Ibarrola, Oriol Bohigas, Alberto Corazón, Valeriano Bozal y Tomás Llorens, incluye una representación de obras de Alberto. La muestra se repetiría, con modificaciones, entre el 18 de diciembre de 1976 y el 13 de febrero de 1977 en la Fundación Joan Miró de Barcelona.

1977

ESCULTURA SEGLE XX.

Galería Laietana (Barcelona).

Octubre.

Exposición colectiva con representación de Alberto.

1977

VANGUARDIA ESPAÑOLA, 1900-1977.

Galería Theo (Madrid).

Octubre-noviembre.

Colectiva con representación de Alberto.

1979

ALBERTO.

Galería de Arte Amarica (Vitoria).

Marzo.

Monográfica con esculturas y dibujos.

1979

ALBERTO.

Saa do Comcello Ferrolan (El Ferrol).

Noviembre.

Exposición monográfica organizada por el Ateneo de El Ferrol.

1980

ALBERTO.

Galería Sargadelos (Santiago de Compostela).

24 de enero-16 de febrero.

Monográfica con esculturas y dibujos.

1980

ALBERTO.

Palacio de los Condes de Fuensalida (Toledo).

Junio-julio.

Exposición monográfica organizada por la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos (Ministerio de Cultura). Se presenta una importante cantidad de trabajos inéditos, en especial bidimensionales.

1981

ALBERTO.

Museo de Málaga.

16 enero-15 febrero.

Muestra organizada por el Museo en colaboración con la Universidad malagueña. Se presentan esculturas originales (Pájaro bebiendo agua, Toro, Mujer de la bandera, Perdiz del Caucaso, Mujer castellana y Mujer de la langosta), vaciados en bronce, dibujos, proyectos escenográficos y fotografías.

1981

ALBERTO.

Museo Nacional de Escultura (Valladolid).

Abril-mayo.

Exposición monográfica de esculturas y dibujos.

1982

ALBERTO.

Palacio de los Rivera (Cáceres).

Octubre-noviembre.

Exposición monográfica patrocinada por el Instituto Cultural "El Brocense" (Diputación Provincial de Cáceres), y organizada por la Universidad de Extremadura y la Fundación Alberto.

1983

ORTEGA Y SU TIEMPO.

Palacio de Velázquez del Parque del Retiro (Madrid).

9 mayo-15 julio.

Participa en la muestra la escultura original de Alberto El Cid a caballo.

1983

MEDIO SIGLO DE ESCULTURA ESPAÑOLA.

Sala de exposiciones del Banco de Bilbao (Oviedo).

Septiembre.

Colectiva organizada por el Meac y el Banco de Bilbao, que incluye la escultura original Minerva de los Andes y un vaciado en bronce de otra pieza original. La muestra se repite en Bilbao en el mes de noviembre.

1984

NUEVAS ADQUISICIONES.

Museo Español de Arte Contemporáneo (Madrid).

16 febrero-marzo.

Exhibición de las recientes adquisiciones del Meac, entre las que se incluyen las esculturas originales de Alberto Toro, Torero y Perdiz del Caucaso.

1984

50 ANS D'ART ESPAGNOL 1880-1936.

Galerie des Beaux-Arts (Bordeaux).

11 mayo-1 septiembre.

Panorámica del arte español de vanguardia. Incluye las piezas originales Maternidad y Signo de Mujer rural en un camino, lloviendo.

1984

HOMENAJE AL POETA JUAN GIL-ALBERT. POESIA Y COMPROMISO
POLITICO EN LOS AÑOS 30.

Círculo de Bellas Artes (Madrid).

15 noviembre-15 diciembre.

Entre la múltiple documentación sobre el entorno del poeta recogida por la Diputación de Valencia, se incluyen trabajos escenográficos de Alberto.

1984-1985

ESCUELA DE VALLECAS, 1927-1936/1939-1942.

Centro Cultural Alberto Sánchez (Madrid).

18 diciembre-23 enero.

Colectiva que incluye obras de Alberto: cinco esculturas y cuatro dibujos.

1985

ESCULTURA ESPAÑOLA 1900-1936.

Palacios de Velázquez y de Cristal del Parque del Retiro (Madrid).

Mayo-junio.

Se incluyen tres esculturas originales (El Cid a caballo, Campesina, Bailarina) y cuatro vaciados en bronce, así como diecisiete dibujos.

1986

ARTE CONTEMPORANEA ESPANHOLA, RESERVAS DO MEAC.

Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa).

Febrero-marzo.

Muestra colectiva que incluye tres vaciados en bronce de obras originales de Alberto.

1986

GRUPO TOLMO Y ALBERTO.

Museo de San Telmo (San Sebastian).

17 marzo-3 abril.

Muestra organizada por la Diputación Foral de Guipúzcoa, el Museo de San Telmo y la Asociación Cultural Tolmo (Toledo).

Alberto está representado por dos esculturas originales: Mujer castellana y Mujer castellana.

1986

ESPAÑA, 70 AÑOS DE PROTAGONISMO EN EL ARTE.

Lugano.

Septiembre-noviembre de 1986.

Exposición colectiva con representación de Alberto; se exhibe la escultura Mujer castellana.

1986

ART CONTRA LA GUERRA. ENTORN DEL PAVELLO ESPANYOL A
L'EXPOSICIO INTERNACIONAL DE PARIS DE 1937.

Palacio de la Virreina (Barcelona).

Noviembre-diciembre de 1986.

Exposición de las obras del Pabellón Español redescubiertas en
los sótanos del Palacio de Montjuic; entre ellas se encuentra
la maqueta de Alberto para la escultura El pueblo español
tiene un camino que conduce a una estrella.

1987

TOROS Y TOREROS EN LA ESCULTURA ESPAÑOLA.

Sala de exposiciones del Banco de Bilbao (Madrid).

Mayo-junio.

Se incluyen dos piezas de Alberto: Torero y Toro.

1987

PABELLON ESPAÑOL EXPOSICION INTERNACIONAL DE PARIS, 1937.

Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).

Junio-septiembre.

Exposición monográfica sobre el Pabellón de la República Española. Se exhibió la maqueta original de la escultura El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella, así como varias fotografías de la Sección de Arte Popular, en cuyo montaje colaboró Alberto.

1988

ARTE FIGURATIVO ESPAÑOL 1930-1980 EN LA COLECCION DEL GRUPO HISPANO AMERICANO.

Banco Hispano-Americano (Madrid).

Se exponen un boceto escenográfico (Numancia) y dos esculturas originales (Toro ibérico y Mujer en verde) de Alberto.

1989

ALBERTO. SU OBRA Y SUS AMIGOS.

Casa Municipal de Cultura de Nambroca (Toledo).

3-12 marzo.

Exposición monográfica.

1989

ALBERTO SANCHEZ.

Sala "Alberto Sánchez" del Centro "Posada de la Hermandad"
(Toledo).

13-29 de marzo.

Exposición de esculturas (entre ellas el original de El Cid a caballo), dibujos y fotografías organizada por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Toledo.

1989

ALBERTO SANCHEZ: RETORNO A EL ESCORIAL.

Euroforum Felipe II (San Lorenzo de El Escorial).

24-25 agosto.

Los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid organizan una mesa redonda sobre Alberto y una reducida exposición de reproducciones en bronce.

1989

TESOROS DE LAS COLECCIONES PARTICULARES MADRILEÑAS: PINTURA Y ESCULTURA CONTEMPORANEAS.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid).

Muestra organizada por la Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid. Se incluye un vaciado en bronce de una escultura de Alberto.

1989

COLECCION AMIGOS DEL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA.

Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).

Noviembre-diciembre.

En la exposición figuran dos esculturas de Alberto, Cazador de Raíces y Monumento a la Paz, que pasan a formar parte de la colección del Centro de Arte Reina Sofía.

1990

LA ESCUELA DE VALLECAS Y LA NUEVA VISION DEL PAISAJE.

Centro Cultural de la Villa (Madrid).

Exposición colectiva en la que figuran tres reproducciones en bronce de originales de Alberto, dibujos y colaboraciones teatrales anteriores al exilio soviético.

1991

PICASSO-MIRO-DALI UND DER BEGINN DER SPANISCHEN MODERNE 1900-1936.

Schirn Kunsthalle (Frankfurt am Main).

Septiembre-noviembre.

Exposición organizada por el Centro de Arte Reina Sofía con motivo de la Feria del Libro de Frankfurt a.M., dedicada en 1991 a España. Se trata de la más reciente revisión de la historia de la vanguardia española, y en ella figuraron dos esculturas originales de Alberto (Bailarina y la maqueta de El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella), dos reproducciones en bronce y once dibujos.

APÉNDICE DOCUMENTAL.

A. Escritos de Alberto Sánchez, 1933-1936.

Los tres textos reproducidos a continuación constituyen la principal fuente directa de información sobre la actitud creativa de Alberto. Junto a los recuerdos y comentarios sobre su actividad española, redactados en el exilio moscovita y recopilados en 1975 por la editorial valenciana Fernando Torres bajo el título "Palabras de un escultor", forman el corpus literario de Alberto. Tengo constancia de la existencia de algunos textos más, de carácter privado, que los herederos del escultor, desgraciadamente, no han querido hacer públicos.

"El arte como superación personal".

CNT

Madrid, 7 de febrero de 1933, p. 3.

(Precede al texto de Alberto la siguiente presentación de los responsables del diario:

"No hemos tenido tiempo, ni las circunstancias lo permiten, para haber dedicado, siquiera alguna vez, de tarde en tarde, un pequeño espacio de "CNT" no ya al arte llamado histórico, y por lo tanto muerto, ni al mal nombrado nuevo por decadente pero sí a ese otro que sin haber encontrado calificación aún -afortunadamente- existe en calidad innegable.

Hoy nos encontramos con un extracto de una conferencia dada en el Ateneo por el escultor Alberto cuya reproducción sacamos de la publicación "Aaaa" (Revista de la Asociación profesional de Alumnos de Arquitectura).

Ninguna prueba mejor podríamos dar de nuestro concepto que la transcripción de este trabajo. Hasta hoy no hemos visto que ningún artista o escritor haya dicho verdades tan claras y al mismo tiempo con un sentido tan revolucionario o mejor aún, proletario como el autor que con tanto gusto copiamos. No estará de más que los trabajadores lo lean, ya que ello les orientará en algo respecto a la falsa visión que aún es tan general con respecto a todo cuanto lleva el nombre de arte".)

La naturaleza se presenta a la inteligencia de los seres humanos con gran sencillez; esta sencillez se hace inadaptable a todos los hombres revueltos y retuertos en cerebros. El retuerto en inteligencia, hace enseguida un mundo artificial, porque éste es vago y vicioso, aquí el sueño se convierte en una pesadilla de artificios, surgiendo de estos el artista.

El artista artístico huye siempre de los mundos naturales, porque se ofrecen ante él con sencillez, pero esto es justo, y lo justo de justicia es moralidad. La moralidad en el hombre es disciplina -artísticamente-, inteligencia, trabajo para crear.

El trabajador creador vive fresco y con sangre en el corazón, inteligencia en la cabeza para no caer en un monstruo individualista, esclavo de sí mismo y de la degeneración humana.

El artista, el clasicista, el estilista, el modernista y el retórico, forman una familia de lisiados histórico-barrocos, con una guirnalda, y por bandera un lazo que llevan prendido en el corazón, y en su centro un (sic) perfumada flor rechupeteada en todos los vicios.

Decidme: ¿Cuándo la naturaleza es estilo y el árbol decorativo, y la montaña modernista, y los ríos clasicistas y un astro es retórico? ¿Qué utilidad ha tenido la estatuaria, la pintura-cuadro-teatro y el poeta contemplador y el escritor retórico de la historia?

Para mí, la de mostrarme un valor mito-alegórico, según el desvarío de gente ociosa, en calidad de gran amo y señor y poniendo a esta por encima de todas las cosas que tenían algún interés en el mundo.

Tanto lo estuvo este energúmeno, que llegó a creerse más alto que un dios.

Si la pintura y la escultura no se han planteado el problema de su mundo integral, ha sido por falta de ocasión, y la ocasión no se le pudo presentar, porque el artista, en el fondo de todo esto, trabajaba con la inconsciencia, adulando no a la sociedad trabajo sino a la sociedad capricho, en forma de grandísimo señor Don Fulano, que me pagas y te adoro. De aquí resulta que los alardes de contemplación, achacados la inmensa mayoría de las veces a un refinado gusto de la sensibilidad, son producto del aburrimiento y la desgana para estudiar y trabajar cosas que corresponden a sus tiempos. El trabajador creador es fuerte porque en su momento de acción realiza una creación. Esta creación tiene que tener alma y fisonomía propia, inconfundible con ninguna otra cosa.

Así como un río no se confunde con una montaña, ni la montaña con el árbol, la obra de arte realizada por el hombre ha debido de estar en el mismo plano. ¿Por qué no lo estuvo?

La razón de esto es: el artista en la historia está esclavizado por el tema, y el actual cree que no lo está, pero en el fondo no sucede tal cosa, pues sigue sometido

al capricho particular del que encarga y paga. Queda el artista que pasa hambre soñando con el esplendor del pasado artístico, sin tener en cuenta el presente que lo haría rebelde. A éste le mantiene la vanidad de la bohemia de lujo. Así resulta que el arte que sigue sugestionando a los hombres es el de la confusión espectacular de una sociedad que tiene muchos vicios de gran refinamiento, y, por lo tanto, está irremisiblemente hundida; tan hundida que lo más generoso y noble que se puede hacer es completar su hundimiento.

Hay que tener en cuenta una cosa que para mí tiene gran importancia: la gente que piensa y razona, en su mayoría "del campo pseudo intelectual", lo hacen en sentido clásico, es decir, como los esclavos de lujo.

La única misión que ha debido tener el arte ha sido la de superación personal del hombre; ella es la que lleva a los descubrimientos de utilidad para los demás hombres, y, por lo tanto, a caer de lleno en la abstracción, que es lo que empieza a cultivar el espíritu. Pero el espíritu personal no puede ser cultivado en la sociedad presente por estar montada a base de individualidades.

Para mi criterio, en la historia ha pasado una cosa monstruosa, y ha sido, confundir lamentablemente el movimiento espiritual con el económico. Esto pasó y sigue pasando en el presente por querer sostener un muerto vivo, que hasta los huesos los tiene con tumores.

Asusta pensar lo poco que debe la humanidad laboriosa, desde que el mundo está construido, a los artistas, poetas contemplativos y otras especies. No guarda relación con sus exageradas leyendas, Los artistas han sido unos hombres sin iniciativa propia, de puro origen; y los poquísimos que la tuvieron en la historia la han condicionado -con ingenio- para esquivar una posible persecución al atacar los vicios de su época.

Y es que cultivando artes tradicionales y populares se cae en verdaderas calamidades. El asco que le produjo a Goya toda la vida vanidosa española es el mismo que a mí me produce; yo no hago mujeres y hombres en escultura porque ya están hechos. Si lo hiciera, sería para explotar vanidades. Yo ni lo aprendí ni lo aprenderé. Las miserias de la gente humana tienen su teatro aparte.

El arte que yo admito es el que cultiva a la persona y la eleva cosas limpias, fuera de las costras del presente y del pasado.

Pero el arte de superación personal está desplazado de nuestro tiempo. Ahora hay cosas que me interesan mucho más que el arte individual: la solución del hambre en España y el trabajo de todos; es decir, la revolución económica.

Sin el triunfo de esta en el más perfecto orden mecánico, no es posible la revolución del espíritu. Es decir, para entrar de lleno en la revolución espiritual es necesario una cosa: todos los hombres y mujeres tienen que estar libertados; esto es posible si nos ponemos a

trabajar todos en cosas útiles, y lo útil es trabajar en un laboratorio, taller, fábrica, campo; lo demás es empañarse a sí mismo.

Es lógico que una exposición de índole particular y de íntima espiritualidad cause la indignación o la indiferencia. Se sufre tanto en el presente, que lo más indicado es aturdirse y no pensar en nada. Así sucede que a los museos y exposiciones se va por aburrimiento y a matar el tiempo que nos sobra. Estos sitios no sirven mas que cuando se está harto de cafés y de hacer piruetas en las calles; entonces es cuando se cae desfallecido y por no tener sitio donde ir se entra en la biblioteca o museo o en una conferencia cualquiera. La cuestión es ir tirando. En fin, sin darme cuenta me he metido en mi pequeño mundo.

.....

La escultura tiene su vida propia, como todas las cosas naturales, y para que sea natural hay que crearla totalmente. Si estudiamos la historia del arte en cosas de volumen representativo y no por los escritos, que éstos son obra de intérpretes y de secretarios, vemos sencillamente que en los museos no se puede crear nada; estudiar, sí. La escultura hay que crearla fuera de la historia.

Aquí se plantea un problema: ¿se puede creer que una escultura que nace puede ir al asilo como un anciano, aunque este asilo se llame Museo de Arte Moderno? La escultura que nace tiene su juventud, que le da derecho a

disfrutar de la vida al aire libre y correr su mundo. Con el tiempo y los años dirá la misma escultura en que sitio y cementerio quiere su enterramiento. Un museo nuevo es imposible; primero una nueva sociedad. Esta nueva sociedad es la encargada de retirar las obras de arte, pero después de que hayan vivido en ella.

¿No hay que darse cuenta de que para crear una obra de espíritu libre, tiene que tener quiénes la vivan por dentro y por fuera? A mi juicio, los museos de arte moderno están completamente desplazados. Lo único que cabe son centros de experimentaciones plásticas en todos, de todos los sentidos...

Una piedra puede abstraer al hombre, ya por su forma, por su peso, por el color y también por el sabor. Al ocurrir el hecho, surge el llamado principio de plasticidad en su forma abstracta, plasticidad sin espectáculo, sin deducción filosófica contemplativa, sino realidad en hecho, observación directa del objeto; esto conduce al cultivo personal en sentido plástico. Arte es plasticidad viviente, vida interior y exterior del que forma y del que observa en la naturaleza; y por lo tanto, caer de lleno en el arte es superación personal.

ALBERTO.

"Palabras de un escultor"

ARTE

Madrid, junio de 1933 (nº 2), pp. 18-19.

(El texto va acompañado de la siguiente nota a pie de página del autor: "No me guía en estos momentos el propósito de polemizar en cuestiones de arte, por considerar que los múltiples problemas de orden económico distraen a los hombres de toda atención espiritual; doy estos fragmentos de un libro en preparación por creer que es lo que más puede aclarar el campo en que yo me sitúo para crear formas plásticas".)

Me dicen: la ciudad. Y yo respondo...: el campo. Con las emociones que dan las gredas, las arenas y los cuarzos; con las tierras de almagra alcalaiñas, oliendo a mejorana, entre vegetales de sándalo, con las hojas secas de lija, y un arroyo de juncos con puntos de acero galvanizado, con las tierras de alcaén de la Sagra toledana y los olivos, de tordos negros cuajados; también un sapo venenoso con amargor de retama y sabor de rana viva; y en el río, un pez saltando perseguido por lombrices... que a todo ello lo mojen las lluvias y el sol lo vuelva cieno; que todo tenga olor de tormentas y de rayos partiendo higueras; que me vuelva verde de légamo el picotazo de un mosquito; que hagan al cieno

sonido, los murciélagos en las erosiones del tiempo, y al atardecer, en otoño, con una gigantesca nube y el cielo negro... Y cuando, salpicado de barro, voy pisando los negros abismos y un ala misteriosa roza los oídos, ver y sentir la noche cerrada en durísima y trepidante tormenta, guiado por las líneas blancas de los rayos, seguido de lechuzas, mochuelos y cornejas cantando, y el viento cortando mis pasos. Que mi aturdimiento me haga caer por los barrancos; que de levantar y caer, el cuerpo se convierta en barro; presentir que voy a ahogarme en la profundidad del cieno, y en su fondo, a encontrarme los reptiles de los sueños; que la silueta gigantesca de un fantasma en forma de perro negro, me salga al paso, que forme círculos y triángulos alrededor de mi figura de barro y que de ladridos por tres veces se llene el espacio; que la impresión sea tan grande que me transforme en terrón de tierra de barbechos mojados.

Que de aquí en adelante no sea más que un terrón de castellanas tierras; que el terrón sea de tierra parda en invierno, con rojo viejo de Alcalá, con amarillo pajizo y matas de manzanilla de Toledo; que tenga también blanco de luna de Pantoja y Alamada con tierra pardillo y sabor de tostadas almendras con verde de arcilla, lunático, cuajado de flechas de las espigas de lobo; que mi tierra sea envuelta de olores de tomillos y cantuesos; que me den calor los conejos y las liebres; guardado de árboles, de majuelas con tomillos y esbeltos tallos de hinojo; y tener por novia los montes de Añover de Tajo.

Y que el viento del amanecer levante el polen de todas las tierras de Castilla, y a mi novia Monteañover le ponga florecitas de hierbapiedra, con lunares de pajapajaritos; que cante como la valdellana, el coli-rubio y el pica-fríos.

.....

Esculturas de los troncos de árboles descortezados del restregar de los toros, entre cuerpos de madera blanca como hueso de animales antediluvianos, arrastrados por los ríos de tierras rojas, y figuras como palos que andan envueltos en mantas pardas de Béjar, tras sus yuntas que dibujan surcos; cuerpos curvados que avanzan con medias lunas brillando en sus manos; hombres que se bañan sudando y se secan como los pájaros, restregándose en las tierras polvorientas, con el aire que lleve polen y olor de primeras lluvias, vida rural que se meta en mi vida, como un lucero cruzando el espacio; luz que aclare los sentidos, de lo que anima a los cerros con carrascos, con vidas de piedra, con alma de bueyes y espíritu de pájaro; también los machos y las hembras, sobre los montes trazados en cono, con espartos y tomillos; y bramando como el toro cantado por el cuclillo al sol del mediodía, en verano.

.....

Quisiera dar a mis formas lo que se ve a las cinco de la mañana. En campos de retama que cubre a los hombres con sus frutos amarillos de limón candealizado y endurecido, y suaves como bolitas marfileñas; con olores

que llegan de lejos a romeros y cantuesos, olivares y viñedos, y por los tomillos que voy pisando, entre las varas durísimas y flexibles de cornicabra; y yo cantando, entre barrancos llenos de ajunjeras con hilos de manantiales que brillan profundamente con verde de berro.

Música de ranas y ruidos de pájaros entre las altísimas piedras, con un lejano voltear de campanillos ermitaños, a las cinco de la mañana, en verano; con rayas dibujadas y esmaltadas de hierbas, tierra y piedras, por las pisadas de los caminantes solitarios, por los caminos cubiertos de formas de grandes piedras labradas por el tiempo y equilibradas como está la piedra del rey moro en Toledo.

.....

Una plástica vista y gozada en los cerros solitarios, con olores, colores y sonidos castellanos, que se dan en los 365 días del año, con troncos de olivos como hueso azul-blanco de metal enmohecido y empavonado, con astillas arrancadas de sus troncos por las furias del tiempo; cerros pelados, refugio de escorpiones, salamandras y lagartos, con escarabajos peloteros luchando con las hormigas pequeñas; cerro trazado y geometrizado por los bichos que se arrastran y por las líneas negras, continuadas, del ir y venir de las hormigas trabajando, y por los caminos que dejan las pezuñas del ganado pastando; con los viñedos asesinados por la maldita filoxera, roídos por las cabras y los parásitos sin nombre, con piedras calizas fosforescentes,

que brillan como luceros de junio y pedernales destruidos por las explosiones del tiempo, con pieles abandonadas de culebras y víboras, sobre vegetaciones secas.

Y todo arrasado por los saltamontes, langosta castellana; matas de tomillos quemadas por el hielo y calcinadas por el sol de los veranos; todo arrastrado por torrenteras y grietas en las lluvias continuas de tres meses.

.....

Esculturas plásticas, con calidades de pájaros, que anuncian el amanecer con sonidos húmedos de rocío, y nubes largas, aceradas, sobre las nieblas del espacio, en invierno, con ladridos de perros de majada y humos de estiércol quemados con paja; matas flexibles de hinojo, en limpias arenas blancas, en arroyos solitarios con amarillo de rastrojo castellano; el amarillo que al tocarlo, ruraliza sensualmente el alma, llenándola de frío, con el temple de los gigantescos truenos, con la danza incandescente de rayas blancas lanzadas por mis manos contra el suelo.

Formas hechas por el agua y el viento en las piedras que bien equilibradas se quedaron a solas, a lomos de los cerros rayados y excrementados por las garras y picos de los pájaros grandes. Formas de vibraciones de hojas de cañas a las orillas de los ríos, formadas y entrelazadas con las finas varas del taray; y las que lo estén con piedras de los volcanes, taladradas de silbidos de los grandes y continuos vendavales, oliendo a azufre

petrificado con calidad de azul de cuervo negro,
proyectado en los charcos como jirones de cielo; y las
que cantan eternamente con sonidos broncos horizontales,
curvadas de espumas en llamas, blancas de hielo,
salpicadas y estrelladas en las mismas superficies bajas
de su propio y fresco manantial; y las que están hechas
de presentimientos del cantar de la lechuza, mochuelo y
corneja, en las torres de los pequeños pueblos de adobe y
cal y paja, en las noches interminables, negras como
pizarra carbonizada, y cuando perdidos por los caminos,
al son de las formas gigantescas de piedras que ruedan y
se despeñan y lloviendo, entro en el pueblo guiado por la
línea blanca del rayo.

"Cuatro dibujos políticos".

NUEVA CULTURA

Valencia, marzo-abril de 1936 (nº 11), p. 6.

(Los cuatro textos que componen esta colaboración de Alberto con los responsables de "Nueva Cultura" acompañan y describen a otros tantos dibujos; vid. el apartado 2. del CATALOGO, nºs. D.55-58).

Es la tradición con sus siniestros fantasmas que se levantan de los pudrideros, con sus cruces ensangrentadas, con sus cruces latinas y romanas, con las cruces de fuego y gamadas y todas las cruces siniestras clavadas en el corazón de todos los pueblos. Las cruces siempre están clavadas en las entrañas de todo lo bueno; las cruces ríen y están contentas en los pudrideros. Es una cruz gamada la que hizo cementerios para enterrar hombres vivos. Las cruces ríen cuando tienen hambre los pueblos; las cruces lucen y están contentas en el corazón de todos los hombres siniestros; las cruces sólo se rinden a los poderosos del dinero.

Esta es la tradición que las cruces levantan con fantasmas y asesinos a defender al capitalismo que se hunde y ahoga en un río de sangre que cruza el mundo de campesinos y obreros.

Por el cielo fueron siempre en España los milagros y las tormentas continuas de la maldición penadas de tantas invocaciones al Altísimo en una vida de desgracias nacidas de tanta fatiga y de tanto pedir lo que Dios nunca les pudo dar: el pan y la vida; lo impidieron los civiles por voluntad de los amos de esta tierra que de ella hicieron cementerio abierto para tragar vidas de campesinos cuando lo están con los riñones quebrantados de no levantar cabeza, que se lo impidieron los yunques cuernados de esta guardia civil española que de luto tiene llena hasta la última cabaña de pastores. Es la negra venganza de la inquisición que perdura en ellos en fantasmas vivientes que ellos mismos crearon para sembrar terror inmenso a los hombres rebeldes y a los desesperados de no poderse quitar de encima los siglos de venganza que de caciques y verdugos que España tiene: hombres y mujeres, los que se ganan la vida trabajando, matad pronto a estas alimañas con cuerpo de corambre hinchados, faltos de un corazón y con un espantapájaros en las manos en símbolo de cruz y ahorcado.

Es la siesta eterna del orden y la patria de los cretinos, los que están eternamente sentados y requetesentados; eternamente en fila como muertos amortajados en trajes nuevos, con miradas frías y estúpidas de cuervos hiposos de comer carroñas muertas. Siestas de vientres hinchados, levántate o te levantaremos de una vez para siempre a recoger todas las vanidades en flor de trapo que hay en

todos los cementerios del mundo y os enterraremos con ellas, después de haberos ahorcado en vuestra propia sangre azul lechoso sedoso, color de viejas y monjas muertas; y cuando este cieno te oculte, te tiraremos coronas de plumas de gallina untadas de betún negro, restregadas con salivas en zapatos viejos y con una hermosa cinta que diga: "Los cristianos de España, los de la represión de Asturias, a nuestro divino papa el alcahuete mayor del mundo."

No son fantasmas vanos, son los espíritus monstruos con aficiones cristianas los que aprendieron a manejar cristos igual que puñales y pistolas; son los monstruos que se clavan de rodillas y piden a Dios amparo en sus explotaciones y crímenes hechos con orden y salvando siempre la patria, las patrias de las buenas familias, las que se hicieron escalonadas de traiciones y crueldades hechas de una leche que fue sangre podrida de los místicos conventuales y con esas mujeres que se dicen grandes amas de casa y que son como los excrementos secos cagados por arrieros entre ortigas, a los pies de todas las antiguas iglesias y murallas.

B. Artículos sobre Alberto, 1925-1937.

Reuno aquí la totalidad de los comentarios de cierta entidad sobre Alberto aparecidos en publicaciones periódicas en los años veinte y treinta; algunos de ellos no se han reproducido nunca tras su inicial publicación en la prensa. Son (al margen de su calidad y profundidad) una fuente documental básica para el estudio de la actividad del escultor.

DE LA ENCINA, Juan.

"Salón de Artistas Ibéricos".

LA VOZ

Madrid, 9 de junio de 1925, p. 1.

Alberto. Insólito caso de amor al arte y de vocación. Alberto es un obrero panadero, que se gana su vida trabajando toda la noche en una tahona por unas pesetejas, y en sus horas libres dibuja y hace escultura. Expone una excelente colección de dibujos y varias estatuillas. ¿Dónde y como ha aprendido y practicado este hombre el oficio artístico? Por lo visto, en ninguna parte. Unicamente su buen amigo Barradas le ha dado consejos de experto y alientos. El maestro es bueno y el discípulo es de los que no pierden ripio en la lección. La escultura de Alberto es, en sus líneas generales, de tipo abstracto, y recuerda levemente, acaso más por el concepto que por la concreción, a ciertos escultores modernos alemanes. La figura humana se le reduce, como una construcción arquitectónica, a un conjunto de planos ligados entre sí en virtud de un latente sentido matemático de la proporción. Pero junto a este sentimiento geométrico se da en la escultura de Alberto el sentido del carácter, y éste surge siempre -algunas veces algo abrumado- entre las figuras geométricas que lo

aprisionan. Véanse las estatuillas que titula "Obrero vasco" y "Ciego de la bandurria". El "Obrero vasco" está plantado con reciedumbre extraordinaria, y aún se acrecentaría probablemente su sólida impresión monumental si Alberto no se hubiera prodigado más de la cuenta en hacer y abultar los planos de la blusa. El "Ciego de la bandurria" es admirable de carácter y emoción. Cuando Alberto sabe dominar su propensión a fragmentar la forma en facetas geométricas su obra aparece en (...) "Maternidad", "Mujer de Castilla", "Buey".

Los dibujos de Alberto tienen no menor interés. El sentido de la forma y el carácter están grandemente desarrollados en este autodidacto, a quién sin duda nada han dado las enseñanzas oficiales, pero tampoco nada le han quitado, y suele acontecer con frecuencia, dada la actual organización de los estudios artísticos en España, que más quitan que dan. En estos dibujos hay casi siempre solidez de trazo -se advierte en su autor el temperamento constructivo del escultor- y sentimiento infalible del carácter. Véase el dibujo de las máscaras, que algo recuerda a Goya, el del trapero, tan rápido, suelto, conciso y entonado, y los grupos de mujerucas de pueblo; pero, sobre todo, el de una mujer con los brazos cruzados y la cabeza inclinada y envuelta en un pañuelo, que tiene no sé qué admirable aire medieval.

Caso extraño el de este artista. En lo exterior, trae el recuerdo del pintor francés Rousseau, el aduanero; pero en lo íntimo se diferencian grandemente estos dos hombres. Lo que va de un francés a un español. En el fondo del arte del buen francés late la gracia sensual, la campechanería del hombre de

buena salud e inmejorable apetito, un no sé qué de alegría y frescura infantiles. Alberto tiene poco de niño y sí una severidad y una especie de amargura que es muy de nuestra tierra de Iberia. En mal lugar ha nacido para poderse libertar con el trabajo del arte del trabajo del proletario. Creo que no se halla mal avenido con este último. En todo caso, es un noble ejemplo de entereza y moralidad.

DE PEDRO, Valentín.

"El escultor Alberto. Un hijo del pueblo, panadero y artista como Gorki".

INFORMACIONES

Madrid, 12 de junio de 1925, p. 1.

¡El pueblo! ¡Siempre el pueblo! En su entraña viva hay gérmenes inagotables, se crea una energía imperecedera, siempre renaciente. Y si es pueblo de pueblo, mejor. En él está la compensación de salud a la gastada vida ciudadana. El él se conserva la integridad de la raza en sus componentes elementales, en sus líneas más simples y acusadas, y sobre todo, en su ingénita fortaleza.

Algunos pensadores han visto en el pueblo español, en el pueblo que trabaja en las ciudades y en los campos -el pueblo pueblo- una energía virgen, pronta a dar magníficos frutos. Es cierto. No todo es indiferencia, cansancio y falta de voluntad en la vida española; porque si esto ocurriera no sería posible una existencia como la del escultor Alberto, cuyas obras se exponen en la actualidad, en la Exposición de Artistas Ibéricos.

Quédese el análisis y la valorización de sus esculturas y dibujos para el crítico de arte. Al cronista le toca el

comentario de su existencia: una existencia humilde, obscura, y sin embargo, extraordinaria.

El escultor Alberto -así firma sus trabajos-, que ha tenido la virtud de cautivar con su arte la atención de críticos y espíritus sutiles, es un humildísimo obrero panadero. Tras la sorpresa de la revelación, viene al instante a nuestra mente el recuerdo de que también fue panadero Máximo Gorki.

Hay más de una semejanza entre la vida ya declinante del gran novelista ruso y la vida moza de este escultor castellano. Los dos han salido del pueblo, los dos conocen la pobreza y el trabajo manual, los dos toman del pueblo los elementos de su arte.

De tanto vivir metido en sí mismo, el escultor Alberto tiene un aire huraño y selvático. Es flaco y alto. La piel, pegada a los huesos. Sus ojos hundidos, pequeños, negros y brillantes, y la nariz larga y afilada, recuerdan al águila. En su frente, grande, abombada -una frente de piedra-, se marcan las venas y se las ve palpar como si por ellas corriera el pensamiento.

Pudo servir de modelo al Greco, no en sus retratos, sino en uno de sus cuadros religiosos, para uno de sus santos. Para que esto fuera más posible, el escultor Alberto ha nacido en Toledo.

Frente al continuo ejemplo de las vidas sin voluntad y sin ideal, es grato poner este otro ejemplo de una vida que no es más que esto: un ideal y una voluntad para lograrlo.

Sus ojos de niño se abrieron a las maravillas del arte en

su ciudad natal. El gigantesco sueño de piedra que es Toledo se le metió en el alma, y empezó a soñar. Sueños vagos, sentimientos indeterminados que le hacen pegarse a los grupos de turistas y recorrer con ellos la Catedral, San Juan de los Reyes, Santa María la Blanca... Y en su alma iban cayendo, fecundas como gotas de lluvia, las palabras de los guías, los comentarios de los visitantes. Esa fue su escuela, porque la pobreza de su casa no le permitía otra educación. A los ocho años tuvo que empezar a ganarse la vida.

A los catorce vino a Madrid. Ya se había definido su vocación; pero era necesario seguir trabajando. Fueron años de dolor y desesperación, según nos confiesa. En tanto su espíritu estaba embebido en un sueño de belleza, se veía obligado a trabajar doce y catorce horas seguidas. Desde que anochecía, hasta mediada la mañana del día siguiente. A la fatiga se unía la tortura de no poder dedicarse a su arte, o dedicarse a él en condiciones desastrosas. Y prefirió morir. La idea del suicidio se le clavó en el cerebro, y decidió poner término a la tragedia de su espíritu. Tragedia honda y silenciosa, creada por el choque entre la realidad ingrata y dura del trabajo diario y su sueño de serenidad y belleza.

Se salvó milagrosamente. Y un hecho ajeno a su voluntad vino a influir de modo decisivo en su vida: el servicio militar. Iba a operarse un gran cambio en su existencia. Fue destinado a Africa. Eran tiempos difíciles. Pero él marchaba contento, como si se libertara. He aquí un magnífico capítulo de novela psicológica. Allí, en las tierras ásperas del Rif, encontró la paz para su espíritu en el divino ocio que cantaba

Horacio, tan necesario para que maduren las obras de arte. En las largas horas de quietud, tumbado sobre una roca y de cara al cielo, en tanto se esperaba el ataque, su imaginación se iba poblando de visiones artísticas, sereno su espíritu ante el peligro cercano. Más heroísmo necesitaba para afrontar su vida de la ciudad que para afrontar la muerte en las tierras del moro.

Volvió de Africa. Habían pasado tres años, y en esos tres años habían pasado muchas cosas. Su oficio había dejado de ser una esclavitud, y el mejoramiento económico y la disminución de las horas de trabajo le permitieron dedicarse, aunque siempre de manera limitada, a su arte.

La casa donde vive con su familia a cuya subsistencia ha de ayudar, es reducida; el barro de modelar es un estorbo y una suciedad: las largas horas que el hijo pasa dando formas al barro es un motivo de inquietud para los padres, que le ven cada vez más dominado por aquello que consideran una locura, cada vez más consumido... Todas son incomodidades y recriminaciones. Pero el escultor no desfallece ni retrocede. Cada vez más metido en sí mismo, cuando está en su casa, si no modela el barro lee en revistas y libros, donde parece buscar afanosamente una respuesta a la interrogación que quiebra su frente. La imagen de Don Quijote es evocada por sus familiares y amigos. Temen que de tanto leer y cavilar y pasar las noches en claro y los días en la boca del horno se le seque el cerebro, como se le secan las carnes. Se lo dicen, y él, ante esa evocación del divino loco, sonríe... Lo importante es que ya salen de sus manos algunas imágenes modeladas a su gusto.

Una nueva fiebre le consume: la del dibujo. Tiene prisa por grabar los fantasmas de su imaginación, por fijar las imágenes que han impresionado su retina.

Substituye su hogar, donde faltan las comodidades más elementales, por el café. Y allí inclinado sobre la mesa de mármol, va dando vida a los hijos de su espíritu.

La casualidad lleva a ese mismo rincón a un pintor que gusta de trabajar sobre el mármol de las mesas del café. Cualquier motivo es bueno para trabar conocimiento. solo con mirarse se han reconocido hermanos. Ese pintor es el fuerte y original Rafael Barradas. Los dibujos escultóricos de Alberto le impresionan profundamente. Tanto como sus dibujos le impresiona su vida. Con generoso entusiasmo, Barradas esparce la noticia de su descubrimiento. Desfilan por el café pintores y críticos. Alberto, un poco cohibido, les ha enseñado sus dibujos, sus esculturas... Les habla de su arte, de sus intenciones, de sus proyectos... Se hace un círculo de admiración en torno suyo. Y sus nuevos amigos lo llevan a la exposición de Artistas Ibéricos.

Lo extraordinario de este caso es que un hombre a quien la vida le negó todas las facilidades para realizar su ideal y que ha vivido siempre entre el pueblo, compartiendo sus luchas y sus dolores, se haya colocado de pronto entre un núcleo de artistas independientes, que vale tanto como decir aristócratas del espíritu, lo que lo señala como un temperamento de excepción, prodigiosamente dotado para el arte.

¿Cuándo en la vida de este escultor, que es a la vez escultor de sí mismo, el haber sido panadero será una curiosa anécdota, como en la vida de Gorki?

Conviene a los destinos del arte que una individualidad tan poderosa se salve, que pueda desenvolver toda su talla. Si ha encontrado dentro de sí mismo energía bastante para abrirse camino y salvar todos los obstáculos que se han alzado a su paso, no hay razón para seguir dejándolo abandonado a sí mismo. No pertenece a ningún grupo, a ninguna "capilla"; no ha salido de tal o cual Academia, y eso hará, tal vez, que a nadie interese la tragedia de su vida. Y debía interesar. No es cosa de vivir repitiendo siempre el responso fúnebre sobre la tumba del artista malogrado.

. . .

El escultor Alberto, hasta ayer un anónimo obrero, ha oído palabras de aprobación y de halago de labios de críticos eminentes y gentes de fino espíritu. A sus sueños le han nacido nuevas alas de ilusión. Sin embargo...

El escultor Alberto ha de entrar todos los días, a las seis de la mañana, con un grupo de compañeros de oficio, a realizar su ingrata y dura labor de panadero. Y aquel fuego que sale de la boca del horno y quema su frente es como un enemigo implacable de ese otro fuego interior que también le quema la frente.

DE LA ENCINA, Juan.

"Alberto el panadero".

LA VOZ

Madrid, 16 de febrero de 1926, p. 1.

SALON DEL ATENEO.- Es su segunda salida. La primera la realizó por los campos de la Exposición de Artistas Ibéricos, al caer de la última temporada. De allí salió con reputación de caso raro y curioso. Alberto no era un artista de oficio, aunque sí de vocación. Era simplemente un proletario en todo el rigor del término: un obrero panadero que se ganaba su jornal trabajando toda la noche en una tahona. De día, quitando horas al sueño, dibujaba y hacía pequeñas esculturas en barro. Su único maestro, aparte de sí mismo, o mejor dicho, su orientador y animador, debió de ser el dibujante Barradas. Barradas le hizo acaso tomar gusto por el estudio plástico de las formas geométricas regulares, al mismo tiempo que le imponía preocupaciones de composición unitaria y rítmica. El cubismo aparecía en sus obras como queriéndoles imponer cierta disciplina arquitectónica. Todavía se recuerda entre los inteligentes su Toro. Una escultura de mucha robustez, estructurada con energía, bien plantada, como un monumento de los que no saben hacer los arquitectos modernos. Se recuerdan

también algunos de sus tipos populares hieráticos y patéticos. Aquel ciego de la bandurria, aquella madre con el niño... Y sus dibujos. Dibujos de línea amplísima, con no sé qué regusto de expresionismo alemán y con acentuaciones goyescas. Unos dibujos algo bárbaros, expresivos y sólidos.

Desde entonces ha seguido trabajando, de noche, en la tahona, amasando pan y ganándoselo; de día, en las calles de los barrios populares madrileños, en los cafetines y tabernas. Sus lugares de estudio y trabajo artístico. Entre tanto, ha mejorado algo su condición. No mucho. Por lo menos, se ha libertado en parte, y por una temporada, del trabajo físicamente más rudo. Toledano, la Diputación de Toledo, a solicitud de amigos, le ha concedido por un año una pequeña pensión. Unas pesetas mensuales, que quizá le permitirán justamente comer sin amasar.

Un caso ampliamente loable, por el que hay que sentir gran simpatía y respeto. Porque, además de una voluntad tensa, ingenua y serena, este Alberto es un artista en el que el fruto parece mostrarse en esperanza cierta. No es, en manera alguna, uno de esos casos pintorescos que los cronistas alaban siguiendo las modas de París. Un vendedor de patatas fritas que se revela de la noche a la mañana gran pintor, cuyas obras recoge cualquier marchante de la rue de la Beotie y las lanza con sus gestos maravillados de modisto a recorrer las incidencias de la moda. Nada más lejos de tanta y tan grande superchería. Tampoco es un caso como el de Rousseau, el aduanero. No ha esperado el retiro obrero ni a la invalidez del trabajo para revelarse dibujante y escultor. Es,

simplemente, un caso normal, de esos que en una forma u otra se repiten en las biografías de los artistas de todo momento. Es joven, y trabaja en el arte desde hace unos cuantos años. No ha sentido la necesidad de dejar su oficio de panadero, con el que se gana la vida, para seguir el camino de la bohemia desaharrapada e infecunda. Honestamente realiza su arte. Y como siempre está dispuesto a volver a la tahona, no se ve en la necesidad de hacer concesiones a nada ni a nadie.

En el Salón del Ateneo -ese salón con una luz tan blanca, tan intensa y destemplada que enferma la vista y destruye las obras- expone ahora una abundante colección de dibujos. No quisiera exagerar bajo ninguna forma; pero me parecen los más interesantes que he visto en ningún Salón madrileño. Invito a mis lectores a pasarse por esta Exposición. Si Alberto no se hubiera dado a conocer en la Exposición de los Ibéricos, bastaría esta colección de dibujos para que el crítico se viera obligado a repicar fuertemente en el gong de la Prensa, llamando la atención del público inteligente hacia este modestísimo artista. Por mi parte, no tengo ningún inconveniente en repetir una y otra vez el repique. Es esta una satisfacción y un lujo que tan pocas veces se puede experimentar...

Los dibujos de Alberto, en su mayor parte fina y robustamente coloreados, tienen por tema y anécdota (contra lo que se grita ahora, no me parece despreciable, ni mucho menos, la anécdota en las artes plásticas) tipos y escenas del bajo pueblo madrileño. Alberto observa la sociedad en que vive y trabaja, y halla en ella gran copia de temas plásticos. Sus

panaderos son panaderos mitológicos -sin mito no hay posibilidad de gran arte-; Hércules, embastecido por sus trabajos, que realiza ahora uno nuevo, y no menos pavoroso, el de amasar el pan en Madrid. Sus mujeres del populacho son también gigantas desgarradas, y a veces se presentan con un cierto aire horrible de ídolos bárbaros. Este artista parece como que se complace en buscar la fuerza bajo formas grotescas, y la anecdotilla del chulín y la chula y la comadre de los barrios bajos se transforma en una especie de escena mitológica de desharrapados. Su arte, realista en la partida, va revestido siempre de una cierta grandeza. Su visión es personal y fuerte. Además, compone con gran destreza y sabe manejar con gran acierto sus ritmos de hierro. El sentimiento de la plasticidad no le abandona ni un momento, y cuando le ataca alguna veleidad puramente impresionista, sabe sujetarla, aprovecharla en beneficio de lo estructural.

Un artículo de periódico no es, ni puede ser, un estudio crítico. Algún día se hará preciso estudiar con cuidado este caso artístico. Hoy no tengo otro propósito que el de tomar a la mano y desempolvar mi gong y repicar en él por el escultor y dibujante Alberto el panadero.

MATEOS, Francisco.

"El escultor Alberto".

EL SOCIALISTA

Madrid, 25 de febrero de 1926, p. 4.

Hace doce años, aproximadamente, nos reuníamos en el Salón-café del Círculo Socialista del Sur Alberto y yo; este café -salón de reunión-, taller nuestro, estaba siempre abarrotado -sillas, mesas, paredes- de dibujos. En este taller planeamos la construcción de una Casa del Pueblo monumental, audaz y alegre. Alberto, entonces con grandes aspiraciones de arquitecto, trazaría los planos, y yo haría la ornamentación; no delineamos de una manera concreta su tipo. Yo proyecté la decoración, a la que adaptaríamos la fábrica. Alberto, como el loco de Hoffmann, pensó cuatro torres cuadradas, de masas cerradas, que arañarían la capa de cristal del cielo; aquellas torres se llamaban del optimismo, la primera: faro potente para iluminar la ciudad los días de nuestras fiestas, fiestas de vida nueva que también queríamos inventar; la segunda, reloj de cuatro esferas medidoras del tiempo, horario y atmosférico, y de la actividad del trabajo, con un carillón de tantas combinaciones como días había al año; la tercera, estación trasmisora y receptora, para radiar y recibir del

mundo su pensamiento y acción, y la última, bocina circular, gritaría las conferencias, los conciertos y los avisos del Consejo central. Esta Casa del Pueblo, de miles de secretariados desde donde se dirigirían los gremios de España, tendría salones, amplios como naves de catedral, para reuniones; teatros, bibliotecas, salas-museos de pintura y escultura y museos profesionales; talleres, escuelas, campos de deportes, cafés y restaurantes. Tres materiales utilizaríamos en su construcción: piedra blanca, acero y cristal. Este proyecto respondía a un ímpetu juvenil, a una fe en nosotros mismos y en el triunfo de la idea nueva.

Aquellos tiempos ya están lejos; los niños se han hecho grandes; pero la juventud imaginativa y la idea persisten, y Alberto producirá un día su "monumento a los mecánicos" y "el albañil" de cemento pintable, revoco de cada día de fiesta, y yo pintaré mi "friso de los oficios".

Desde aquella edad, diecisiete años nuestros, hemos estado casi siempre unidos en el trabajo y en la aspiración. Yo pude cambiar antes el taller de mecánico por el de pintor; él ha seguido siendo panadero. Sin embargo, este retardamiento para apartarse del horno, para perder su cualidad de Satán Blanco, le ha afianzado en sí mismo y le ha templado el espíritu para ganar todas las batallas futuras. Porque Alberto no sabrá nunca del desmayo, que es el vencimiento de los hombres sin fe, y su ruta será ascendente, no en el orden de preocupación material, eso no le interesa, y su obra tendrá un futuro perenne.

Alberto "nació" panadero: su padre, sus hermanos, lo son. En Toledo, siendo niño, un día y otro día, montado en las ancas de un caballo, pasaba los puentes de Alcántara y San Martín para repartir el pan por los pueblos colindantes; no amanecía, cuando su figurilla menuda, Quijote de Liliput, mosquito empinado sobre el lomo del jaco, quedaba clavada en el espejo de las aguas del Tajo, que le veía subir a los cigarrales o perderse en la vega. El pan tostado, de oro, se repartía solo, para no despertar al caballero de su ensueño ante la contemplación de los dientes negros de la sierra, las jaimas árabes de viviendas toledanas, al perder su mirada en las vegas de verde sucio, peinadas en bandós, con la raya en medio de las interminables carreteras castellanas, o al contar una a una las lucecillas de los fuegos fatuos, que le seguían, alumbrándole cuando la luna se apagaba; otras veces, cogido del ronzal, guiaba la reata de un carro quejumbroso y lento, con el que su padre recogía el trigo para moler y convertir en pan de oro, que al otro día con el jaco y serón, Alberto sembraba por las casas de labor de la sierra y de la vega. El volcán sensorial le llevó a una escapada de casa, y se hizo cerrajero. Abajo, en las covachuelas, aprendió a manejar el macho y a tirar del fuelle, y entonces tuvo su primer ensueño de arte: pensó modelar, fundir, forjar grandes entrelazadas de hierro en puentes gigantes de enrevesada estructura, y pensó una fuentequilla sensorial de volutas y agujas de metales varios, en que se posasen a beber: con los ojos, los hombres; con la lengua, los bueyes, y con el pico, los pájaros, que cruzarían y recuzarían por entre el calado de encaje español

que a golpe de martillo él tejería; así unos meses, y luego vuelta al infierno del horno, que tardaría en abandonar.

Mucho después, un día, esto era el año de 1915, nos encontramos Alberto y yo dueños de una suma fabulosa de dinero. ¡Treinta duros! Aquel momento lo creímos el de nuestra liberación; hicimos la ruta, y una tarde bajamos del tren en la estación del Rocío, en Lisboa. ¡Qué días aquellos de la primera bohemia! ¡Cuántos, alimentado el cuerpo por un trozo de pan de a un "viuten", paseábamos nuestra ilusión por el puerto, por el chiado, dibujando siempre: "as vendedoras", "os marinhos", "as meninas" y otros, triunfadores, los que colocábamos trabajos al librero Abrante o al periodista Buralha, nos banqueteábamos en el "Suizo Pequenho" y alargábamos nuestro campo desde San Pedro de Alcántara a Belén por el Museo das "Chanelas Verdes" para terminar las noches en los conciertos de la Avenida da Liberdade o con los cantadores de fados en Santarem! Alberto no volvería a ser panadero; yo no trabajaría más de mecánico.

A nuestra vuelta, yo tuve suerte; pude salir al extranjero para estudiar Arte; él volvió a su antiguo puesto de Satán Blanco.

Algunas cartas recibí de él durante mi viaje; la primera, fechada en el campamento militar de Assel, en Africa: "Estoy en Ingenieros y casi bien; he hecho una exposición de tipos moros, esculturas, dentro de una tienda de lona, y la ha inaugurado el general Jordana con los generales Aizpuru y Monteverde; el rancho me ha festejado con una cazuela de arroz con leche, y con canela ha escrito mi nombre encima:

'Viva Alberto'; otra, la última, escrita en Madrid: "He conocido a Barradas, y vamos a exponer juntos", y nada más.

Y nada más, porque Alberto es tan seco de palabras como de cuerpo.

Al final de la primavera pasada hizo Alberto su primera salida al campo de las Exposiciones; fue la figura destacada en el certamen de los artistas ibéricos. Sus esculturas, resueltas en el más puro estilo lineal, hicieron dar la campanada de atención a la crítica, y quedó de un modo sincero colocado en el mejor sitio del campo; con dibujos que entonces presentó, y algunos otros, hace esta segunda exposición en el salón del Ateneo de Madrid.

Dos cosas me impiden juzgar los dibujos de Alberto: la primera, la imposibilidad de decir de él más de lo ya dicho por el más seguro calificador de arte que hoy tenemos en España, "Juan de la Encina"; además, ni por un momento quiero moverme en el terreno de la crítica, pues mi acción es, lápiz como lanza, pincel como espada, exclusivamente de pintor; y segundo, que la amistad que me une al expositor no me dejaría trazar unas líneas serenas, y sus virtudes y defectos se ligarían en los puntos de mi pluma, con perjuicio del lector, que quedaría con el espíritu confuso.

Hemos sido dos líneas paralelas en la vida; las paralelas persisten en el Arte: el punto de partida fue uno para los dos; el de llegada será también el mismo; idénticas rutas, los mismos motivos manejamos, el mismo espíritu nos mantiene, la misma pasión sensorial nos guía: he aquí otro motivo que me impide hablar de Alberto: equivaldría a hablar de mí mismo.

Sin embargo, yo creo deber al lector una ruta para la visita a esta Exposición: presenta apuntes del natural; místicas o interpretaciones del natural, y estudios para esculturas. Sus apuntes, de trazo ágil, enérgico, manchados ligeramente a la manera japonesa, a veces pasan de la emoción de la vida que copia, dándoles la intensidad nerviosa de lo que debe ser el dibujo del natural: no el individuo como se ve: el individuo como es. Su mística, dibujos del natural pensado: "La casa de vecindad", "El hospital", "Los pierrots", están dentro del arte de transguerra germanorruso; ruso de Chagall, germano de Kokoska, de paso atrás a buscar nuevamente la esencia del arte en el gótico maravilloso, plástica no estudiada hasta el "puñetazo en el ojo" dado al arte europeo por Pablo Picasso. Alberto, panadero, no ha tenido que volver atrás a través de los libros. Alberto, panadero, ha marcado su ruta instintivamente; le ha bastado para llegar a la "mística" su formación en el trabajo diario, viendo y copiando el gesto y el espíritu de los hombres del taller. Y por último, sus dibujos para esculturas: muchas veces, acompañados de otro pintor español, Barradas, hemos hablado de interpretaciones en las líneas nuevas de los nuevos edificios de acero y cemento, futura geometría ciudadana en nada parecida al pasado; del nuevo color de las ciudades, en que no será la luz del Sol la formadora de los iris, sino los humos y la energía eléctrica, y de la nueva generación, de una extraña psicología y un nuevo color físico. ¿Cómo será entonces la interpretación de este mundo en volumen? No lo sabíamos afirmativamente, pero pensábamos que la estatuaria sería de conceptos lineales

agudos, de masa cúbicas amontonadas, y Alberto ha iniciado por este camino su producción; y henos con una escultura geométrico-mística, que no afirmo sea la futura plástica, pero sí creo responde al momento mecánico que se comienza.

Esto es, lector, lo que te digo como guía de la Exposición; y aunque mi pluma ha sido guiada por el cariño, después que veas los dibujos, cogidos entre sí como eslabones de una cadena, ninguno sobra, seguro estoy que dirás conmigo que es la Exposición más nuestra que hasta ahora vimos en Madrid.

ABRIL, Manuel.

"Artistas españoles contemporáneos: Alberto, escultor".

LA NACION

Buenos Aires, junio de 1930.

Ayer, Chana Orloff, artista de óptima plenitud. Hoy, un compatriota cosecha en ciernes del más intrigador y poderoso dramatismo.

Te digo, lector, de veras que conozco pocos momentos vitales de tan emocionante solemnidad como este trance del genio cuando marcha al encuentro de la vida, lleno de luz y al mismo tiempo ciego, ciego por la propia luz, que, de puro fuerte, deslumbra; amenazado a cada paso por el ejército de furias, que aúllan y acechan siempre, celosas y enconadas, contra cualquier signo de heroicidad espiritual; bordeando a cada instante los precipicios más irreparables y, no obstante, pisando con firmeza, con audacia, con la sonriente y animosa valentía que da la fe, que solo da la fe: la visión íntima de algo que no se sabe aún en que consiste y que, sin embargo, convence.

¡Qué tormenta apasionada la conversación con hombres de este poderío....! Se ensombrece todo en un momento y nos domina el sobresalto y el miedo de que va a perderse aquel hombre;

noche negra; el genio parece un viento loco y obcecado que va ciego a estrellarse, nos sobrecoge por un lado y nos irrita por el otro su insensatez tozuda y arrogante pero de súbito hay un relámpago de luz y vemos por aquella grieta del Cosmos que la tiniebla anterior preparaba el centellazo. A veces el contraste es más conmovedor y más inesperado todavía: torva, distinguimos allá en lo alto, por un boquete de las nubes, henchidas y siniestras, un claro de cielo azul, y allá, puro, un lucero.

Alberto, hombre fabuloso.

Cuenta Schopenhauer, para evidenciar la fuerza de la voluntad en la naturaleza, el caso de una simple hierbecilla que llegó a levantar una baldosa de la acera; tal era el violento imperativo de llegar, creciendo, a la luz, que dentro de su ser pugnaba y forcejeaba.

El caso de Alberto es algo parecido. Nació con una montaña encima; pero se resquebrajó la montaña. La vida de Alberto es una fábula que podría titularse así: "La hierbecilla y la montaña".

Esto, que dicho así en metáfora, parece un floreo de retórica, adquiere su fuerza verdadera cuando se cuentan los hechos, mondos, y escuetos, y reales.

Alberto, lector, era panadero. En la boca del horno cumplía las horas del trabajo enorme que suponía el esfuerzo de mozo de pala.

Este hombre, en esa situación, ¿cuándo y de qué modo sintió el ansia, la inconcebible comezón de dibujar y de esculpir? No podría decirlo él mismo: no lo sabe.

Pero nosotros, que le conocimos en los días en que por primera vez había comprado unos lápices de colores ce chico de la escuela, podemos asegurar que incluso ignoraba el uso de los colores, y podemos asegurar que hemos visto un dibujo -y finísimo por cierto- en donde las dos notas de color -sanguina, llamémosla así, y blanco de yeso- estaban conseguidas, la primera con un pedazo de barro de modelar, y la segunda, con un pedazo de yeso de la pared de su casa.

Las primeras coloraciones fueron -aún le dura a veces la obsesión- el rojo y el azul del corriente lápiz de oficina. Sus medios económicos, escasos, y su escasa decisión de pintor incipiente, no le habían permitido la adquisición de materiales en cualquier tienda "formal" de objetos de pintura. Compraba en los estancos los lápices y el papel de barba, cuando no de estraza, donde dibujaba.

Y de esto no hace tanto, lector: hace seis años no tenía Alberto la menor noción del dibujo. De maestros, no hablemos (...) ese gran maestro (...) según dicen es el Tiempo (...) que quitarse las horas al sueño. Las horas que le quedaban libres después del trabajo agotador de la tahona, eran pocas para la sed apremiante que Alberto sentía: sed de dibujar o modelar; sed de hablar de arte con quien fuera, ya con el primer compañero de oficio que le pudiera servir de pretexto para dar un escape de válvula a la presión interna; ya con los faroles o con el cielo de la noche, si se encontraba solo; ya, tiempos más tarde con Barradas y demás compañeros de literatura y de arte que halló en el café de Atocha, donde le acogieron desde el primer momento, viendo en él su gran fuerza

y la valía personal de un carácter como el suyo.

Alberto necesitaba "vivir" su verdadera vida: aquella que consistía en trabajar, enormemente horas y horas, luchando como un león con el barro o con el lápiz; devorando más que observando las formas que se le ofrecían en el café, y en la vecindad de su casa, y en la panadería; aquella que consistía en oír conversaciones para aprender con asimilación y avidez de tierra seca; o que consistía en hablar, porque se agolpaban en su caldera anímica las impaciencias creadoras y necesitaba la expansión de la confianza, la exteriorización de aquel tumulto interno arrollador que le nacía a borbotón, como aluvión represado.

Necesitaba vivir su nueva vida. Y como no podía abandonar su otra vida, la del trabajo panadero, vivía las dos, suprimiendo la del sueño. Muchas veces, cuando a las dos o las tres de la mañana nos despedíamos de Alberto, para ir en busca del sueño, Alberto se encaminaba a la tahona, para empalmar la vigilia emprendiendo de nuevo, sin haber descansado, su tarea. Muchos, muchos días, hubo de dormir dos horas, tres horas. Luego, en su época última de oficio, ni eso: "no dormía nada". Cuando le dijimos, al enterarnos de aquella conducta suicida, que descansara por lo menos tres, cuatro horas, nos contestó: "Si (...) al sueño no puedo ya ven (...)".

El sueño sin embargo le vencía; llegaron días en que no le era ya posible sentarse (...) barro, en la soledad de su taller, porque se quedaba dormido. Entonces cogía (...) barullo del café (...) café de Atocha (...) ver por aquella época un hombre que desplegaba de pronto un enorme papel (...)

papelón compuesto con varios trozos de papel empalmados con (...) y comenzaba a dibujar lo primero que se le presentaba por delante.

Alberto en Africa.

Su primer paso fue digno de un ancestral cavernícola: cogió una piedra y la esculpió. Era en Africa; estaba de soldado; en el camino de un fortín; cinco europeos y un grupo de indígenas. Vendidos, en cuanto a los indígenas se les antojara entenderse (...) enfrente otros que en las chumberas de (...) "paqueaban" de noche y de día (...) a los indígenas no se les ocurrió la venta y Alberto vivía entre tanto allí paradisiacamente, convirtiendo las piedras en figuras. A veces rondaban los chacales; a veces las balas. A la media hora de despedir a unos amigos en la estación de Tixtuti, morían los amigos de dos tiros en los riñones, y Alberto se salvaba por una racha de suerte, que le había hecho despedirse, cuando los amigos insistían que se quedara con ellos (...) Pero ¿qué importa el peligro si había en el mundo aquel piedras y tiempo para labrarlas? Tanto vivía Alberto en sus glorias que al exponer en Melilla, campamento de Asseta, aquellas obras de piedra que esculpía en sus ocios de soldado, hubo un jefe que le llamó para enviarle a la Península, pensando acaso que un hombre de afición tal merecía otro destino y que allí podía una bala cualquiera truncar un porvenir tal vez glorioso. Alberto, con gran estupefacción del jefe, se negó: "Yo no me vuelvo a España". Había una razón en España, la necesidad de atender su oficio podía mermarle aquellas horas de que disponía en el campo para dedicarse a la escultura. Y había

otra razón: la vida de campaña le entusiasmaba. "¡Qué optimismo!", exclamaba de pronto recordando con nosotros la vida de guerra. Alberto, el hombre que al entrar en filas intentó desertar, cambió más tarde de sentir, cuando vivió en el Ejército. "El Ejército... -exclamaba la otra noche- ¡qué gran escuela de hombres!..." Él quería continuar a todo trance en aquella escuela de hombres, que para él era también escuela de escultura.

- Pero bueno, ¿tú que quieres? -hubo de preguntarle otro jefe, al ver que aquel soldado se obstinaba en no volver a la Península.

- Pues que me dejen trabajar -contestó Alberto, lacónico.

Y le dejaron. No sólo le dejaron: le buscaron ocasiones para que trabajara.

- ¿Tú te atreves a restaurar la iglesia de Chafarinas?

Alberto se atrevía a todo.

- Cuando desembarque en Chafarinas, y me encontré con aquella iglesia tremenda, empecé a disminuir y a sentirme chiquito... ¿Dios mío, qué hago yo aquí...? -me dije yo- Pero comprendí que hacía el ridículo más espantoso si me acobardaba.

Restauró toda la iglesia: el interior y la fachada, y esculpió (...) puse en una mano los dedos en abanico -dice Alberto- y todo el mundo se asustaba creyendo que yo estaba loco. Tanto, que nadie quiso sacarle una fotografía, porque creían que era un mamarracho. Pero cuando la colocaron en su sitio y le vieron desde abajo, hacía un gran efecto.

Alberto se disciplina.

Sin embargo, aquel picapedrero comprendió que para el arte no basta inspiración; que hace falta una previa disciplina, un ejercicio de la mano. Y como casi todos los músicos grandes, comenzando instintivamente por cantar, detienen su afán canoro y se someten al estudio matemático del contrapunto y la armonía, así también Alberto comprendió que necesitaba someterse al aprendizaje del dibujo.

Estaba ya en España y ya de panadero. Por entonces le conocimos. Ahora estaba en guerra con un enemigo más temible y mucho más implacable que el moro: la necesidad de ganarse, con los panes de los demás, el pan suyo y de los suyos.

Hubiera muerto, de fijo, en aquella pelea insensata contra el sueño. Pero sobrevino la Exposición de Artistas Ibéricos; expuso Alberto seis obras, y se decidió con ese motivo un proyecto que venía ya proyectándose entre los amigos que (...) solicitar una pensión a su favor a la Diputación Provincial de Toledo.

La Diputación, con un gesto del que no habrá de arrepentirse jamás -desde luego en la actualidad está muy satisfecha de la decisión tomada-, concedió la pensión en el acto.

Ahora, gracias a ello, trabaja Alberto a su sabor: y con el trabajo vienen frecuentes, reiterados, significativos, los síntomas de triunfo. En la Exposición de Artistas Ibéricos hubo una persona que pidió precio de las obras de Alberto -el caso fue citado por Eugenio d'Ors en "Blanco y Negro"- por ser las obras que más le habían interesado entre todas las

expuestas. En el Concurso de Estado del año siguiente crearon una mención especial, no existente en el reglamento, para compensar de algún modo el hecho de no haberle dado el premio. No hace muchos días, en la pasada Exposición Franciscana, entre varios amigos del arte, hubo quién recordó este concurso y comentó la injusticia cometida al no conceder el premio a Alberto. En otro concurso posterior ganó el premio Ferrant, que no podía por menos de ganarlo, tan primoroso era su envío; pero tuvimos ocasión de presenciar la visita del Jurado a las obras de aquel concurso, y pudimos ver que, después de la obra de Ferrant, era reconocida la de Alberto como la mejor y muy superior a las restantes. En el concurso de este año no se han contentado con menciones honoríficas ni con elogios platónicos: ha sido para Alberto uno de los accésits concedidos.

No se trata, pues, de meros triunfos de escuela, entre compañeros de café, más o menos ligados al escultor por amistades personales o partidismos de tendencia, se trata de sanciones oficiales, por Jurados heterogéneos y ortodoxos, en libre competencia con quince o veinte escultores.

La obra de Alberto

La obra de Alberto lo merece. Habrá, sin duda, entre los escultores españoles que buscan hoy una fórmula personal para su arte, varios que sepan ejecutar con más corrección que Alberto una "academia". No sé de ninguno que nos ofrezca un caso como este de encrucijada abierta a los cuatro vientos cardinales de la escultura. Las obras que reproducimos en estas páginas darán, probablemente, una idea poco aproximada;

la fotografía les quita vigor y en la reproducción pierden parte de lo que conservó la prueba fotográfica. No obstante, espero que puedan apreciar los lectores la aptitud del autor para lograr, con igual sensibilidad, la fuerza del Carretero; el acierto con que llega, en la estilización decorativa del ropaje, al conceptismo escultórico y la discreción con que respeta, en medio de ese juego intelectual, la emoción de la parte humana. Espero que podrá vislumbrarse en las reproducciones el doble propósito de emoción viva ante la criatura humana, por un lado, el propósito, por el otro, de engrandecer la interpretación humana hasta elevarla a la categoría de ídolo. Cada figura de Alberto es un icono religioso; (...) su fuerza grave, que inviste a la figura de trascendentalidad.

Estas obras, no obstante, son primicias de su labor; muestras de su periodo primero de aprendizaje. Las posibilidades de Alberto rebasan con mucho lo que hasta ahora realizó. Pero de esto tendremos ocasión de hablar cuando Alberto realice, dentro de unos meses, la Exposición de obra inédita que está preparando.

La trayectoria de Alberto

Si no tuviéramos confianza en la discreción de Alberto, sentiríamos escrúpulos al elogiar de este modo. Un elogio precoz puede ser nocivo y catastrófico para el artista que se encuentra, como se encuentra Alberto, en ese periodo de formación en el que toda severidad es poca; en que se necesita una tensión enorme, una exigencia cada vez mayor consigo mismo; una desconfianza cruel ante la obra realizada, una

esperanza sostenida solamente por lo que falta todavía y no por lo que se tiene.

El rigor, necesario a toda formación de personalidades artísticas, debe ser mayor en el caso de Alberto, porque su aspiración, precisamente por su profundidad y por su audacia, requiere un equilibrio sutilísimo y preciso, más difícil de conseguir que cualquier otro.

En Alberto hay un propósito de síntesis compleja que exige un tacto enorme. Y ese propósito de Alberto no proviene de un modo caprichoso de su temperamento; proviene de sentir para su obra una necesidad que es propia de todo arte actual.

Tres características podríamos señalar en esta necesidad sentida por Alberto:

La escultura debe ser arquitectónica.

La escultura arquitectónica y monumental debe ir a la calle, al comercio, a la vida pública misma.

La escultura monumental así entendida debe participar, pues, por un lado, del arte arquitectural y de la máquina: de la belleza eterna y clásica de hoy, de ayer, de siempre; y debe, por el otro, participar de las formas que los mecanismos industriales van incorporando al arte cada vez con más abundancia, y cada vez con más derecho a que vayamos considerando el mecanismo como el origen del estilo peculiar y definitivo de esta época.

Es un hecho notorio. El puente, la torre telefónica, el "hangar", el "auto", el aeroplano, la locomotora, la grúa, el disco de señales, el casillero americano y la retorta del químico, o el quirófano, o la dinamo, o el cuarto de baño a la

moderna, constituyen un tipo de expresión (...).

La escultura -al (...) determinada escultura- habrá de (...) con esa tendencia. Existe para ello un inconveniente, una dificultad. La escultura ha sido siempre construida a base de forma humana o de formas orgánicas, biológicas. Ni la arquitectura ni la máquina se construyen con arreglo a esas formas. La escultura, pues, se encuentra en un punto de cruce peligroso: o se atiene a las formas naturales, y desentona, por lo tanto, de la máquina y de la arquitectura, o sigue, como éstas, el camino de las formas libres.

Alberto va, en parte, y en determinadas obras en proyecto, a seguir este último camino. Pero este camino, posible y legítimo del todo, no puede o no debe, sin embargo, ser único y exclusivo. La alusión y la glosa humanas requieren su atención. Hay, por lo tanto, que encontrar una estilización determinada que atienda a las formas naturales y las interprete al mismo tiempo en un sentido propicio a la construcción arquitectónica: al juego libre y puro de los ritmos y volúmenes.

El acierto en este terreno es cuestión siempre de adarmes, de una línea en más o en menos. Se exagera lo abstracto y se cae en lo monstruoso o se cae en la parodia. Se exagera lo humano y se pierde la armonía propuesta. El punto de enlace entre una y otra dirección ha de ser, efectivamente, un punto.

Alberto tiene aciertos extraordinarios en este respecto. La cabeza de Góngora enviada por Alberto al último concurso del Estado era un ejemplo, certero y audaz, de realización de

este género.

Días pasados, entusiasmado Alberto por los triunfos recientes de los aviadores trasatlánticos, exclamaba con su pintoresca manera de hablar, formidable en ocasiones:

-Estos hombres, con el mecanismo moderno, nos están cambiando la vida... No sólo en la mecánica, en todo, hasta en la moral... Hoy tenemos ya que ser limpios a la fuerza; en arte como en todo...

El modelado poderoso de la cabeza de (...) algo que sólo puede conseguirlo un hombre así, decidido a jugar limpio. Está modelado por planos y por aristas geométricas precisas que requieren, para enlazar un músculo con otro, para conjuntar dos arabescos, la misma exactitud que en mecánica para ajustar un copinete al cigüeñal. Precisión, claridad y juego limpio: ahí se encuentran hoy la mecánica y el arte.

En la Exposición de los Ibéricos, ante una figura de buey que Alberto presentaba, hubo de decirnos alguien:

-¡Pero si parece una máquina!

Lo decía como queriendo señalar un defecto de la obra, y sin embargo, en ello estaba su fuerza. Tenía aquel buey algo de máquina, y no era, empero, una máquina: era un buey. Era que estaba en el punto de intersección a que antes aludíamos.

Ahora, últimamente, cuando el envío de Alberto al Concurso Nacional para el monumento a Góngora, hubo también alguien de señalar como reparo de la obra que ha merecido el accésit la observación de que un pájaro que en el brocal de la fuente presentaba al espectador sus alas abiertas "parecía uno de esos pájaros que ponen actualmente en los tapones del

radiador de los "autos".

Pues eso precisamente -dice Alberto triunfal-, eso es precisamente lo que quiero (...) y la cuestión es que la ven (...).

Lo ven, amigo Alberto. Pero se les ha metido en la cabeza no hacer eso, de sus ojos, y hacer caso, en cambio, de sus dogmas. No ya de sus teorías -¡ah! si por lo menos tuvieran teorías-, sino de sus fórmulas dogmáticas, de prejuicios aprendidos y nunca analizados. Pero eso es cuestión de tiempo. Usted siga -como estoy seguro que habrá de seguir- trabajando con ahínco y haciéndolo cada vez mejor. Lo demás habrá de venir solo.

ABRIL, Manuel.

"Un gran monumento de Alberto".

BLANCO Y NEGRO

Madrid, junio de 1930 (nº 2040).

En el ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, sito en la calle de Alcalá, solar de la antigua Presidencia, ha sido colocada en estos días una bomba explosiva de insospechados alcances.

La bomba es de orden estético y no dinamitera. Y no es destructora, sino, por el contrario, constructiva.

El referido ministerio convoca anualmente concursos de bellas artes. El correspondiente a Escultura de este año consistía en un monumento público sobre tema libre.

Y ha concurrido un escultor llamado Alberto -escultor a quien siempre admiramos y del que hablaremos pronto-, presentando el monumento, el admirable monumento que aquí reproducimos.

Puede, lector, que ante este monumento sientas admiración o sientas extrañeza. Si admiración, no añadiremos nada: conformes, y no hay que hablar. Pero si te extraña el caso y vas de buena fe, procura que el prejuicio no te enturbie la clara y directa visión, la emoción intuitiva de esta obra.

La máquina se ha hecho aquí belleza pura. El escultor ha querido en esta obra conmemorar, ¿el qué?, la época, sin duda, la característica industrial de este momento, y dentro de la industria, la más ágil, típica y gallarda de las gracias industriales del momento: la aviación, Victoria siglo XX.

Si tú, lector, has dicho ante una máquina "¡Qué bella!", ¿por qué no dices lo mismo ante esta obra? Y no que dices: "¡Qué rara...!" ¿Por qué te extraña y te parece rara? La locomotora, el submarino, el avión, el navío encantan y emocionan a las gentes de toda condición: niños, aldeanos, aristócratas, intelectuales, deportistas... No dicen nunca "¡Qué raro!"; dicen sólo "¡Qué bonito!"; dicen "¡Qué hermoso!", "¡Qué bello...!"

No hay rareza ninguna en esas obras para el espectador ingenuo y espontáneo, porque no parte nadie al contemplarlas del supuesto o de la idea de que tengan que ser del mismo estilo que otras obras erigidas por costumbre -solamente como prototipos, o modelos, o pauta indefectible y obligada.

Si a ti, lector, te enseñan un aeroplano, dices, sin inconveniente: "¡Qué bello!"; pero si un escultor te enseña como monumento un aeroplano, dirás, probablemente: "¡Qué rareza!" ¿Por qué? Porque en este caso, en este segundo caso, no contemplas aquellas formas con la misma sensibilidad despreocupada e imparcial con la que contemplas en el primero; te está estorbando una idea: la idea de que en este segundo caso se trata de un monumento y de que los monumentos deben ser "como todos los monumentos" que vemos a diario en todas partes.

Este es el prejuicio, lector; este es el dogma arbitrario que puede en este caso -como en no pocos análogos- justipreciar la valía de obras como la presente.

Siéntela como arquitectura, como síntesis armónica, expresiva, de las formas nuevas; procura ver, lector, en esa obra la plástica expresión de cuantas formas constituyen el tesoro de nuestra admiración en estos tiempos.

¿No están, después de todo, en esta obra, formando armónica unidad, las formas todas que amueblan, hoy por hoy, todo espíritu de ahora? Todos nuestros recuerdos de belleza están en el hombre moderno formados y nutridos por los tres elementos que juegan en la formación de esta obra: reminiscencias de orden griego -prototipo de toda arquitectura en proporción-; reminiscencia de figuras naturales -Victorias, Vírgenes madres: símbolos escultóricos externos-; reminiscencias de mecánica industrial.

No es otro el inventario de nuestras reminiscencias emotivas en lo que a la plástica respecta. Y eso lo ha sabido componer el escultor en el monumento de que hablamos con todos los aciertos necesarios para llegar a la unidad, a la plena y armónica cohesión de la obra conseguida. Guarda todo en esa obra tamaño y lugar justos; el ritmo está logrado, por partes y en conjunto, con sentido de equilibrio portentoso; y los elementos evocadores cumplen su misión con la misma justeza equilibrada; parece aquello una máquina, pero no tanto que no parezca, ante todo, un monumento; parece artilugio industrial, pero se advierte enseguida un reposo y un lirismo de las formas y la luz, que hablan ante todo y sobre todo de belleza,

de conmemoración; aquello no es, no, una máquina; no, no; es un cántico a la máquina y a la proeza humana de un momento en donde las formas naturales y mecánicas se unen para formar la época transatlántica de Victorias que cruzan los cielos o los mares, jugando al pájaro o al pez, y es la matemática mecánica de una creación industrial que inventa audacias nuevas, audacias de impulso vital, pero sujeto a medida, lo mismo que una estrofa de buen verso, lo mismo que el monumento -primero entre los primeros de la escultura mundial de estos instantes- que ha enviado Alberto, el escultor, al Concurso Nacional de Bellas Artes.

ABRIL, Manuel.

"Alberto y Palencia".

BLANCO Y NEGRO

Madrid, junio de 1931 (nº 2089).

En el Ateneo de Madrid nuevo local y arte nuevo.

Curioso de notar que la novedad de este arte se nos presenta, ante todo, como formada, en su aspecto general, por reminiscencias mil. ¿De qué? ¿De dónde...? Una mezcla... De aquí; de allá... No reminiscencias de algo visto. La primera impresión ante estas obras suele ser parecida a esa impresión que conocen psiquiatras y psicólogos con el nombre de "ya vivido". Hay personas que, al ver por vez primera un lugar, un edificio, sienten algo que les dice haber estado allí, haber conocido aquello en otro tiempo -no saben ni cuándo ni cómo-; tal vez en otra vida; más bien, efectivamente, en otra vida, porque la sensación de conocido se les presenta con dos características contrarias: la de que aquello les ha sido anteriormente familiar y la de que aquello, sin embargo, pertenece a un remoto indeciso.

Ante los dibujos de Alberto y Palencia se imponen al primer pronto varias impresiones ingenuas que tienen un gran valor para el entendimiento de la obra, pero que llevan

consigo el peligro de confundir al ingenuo y de hacerle suponer que esas impresiones provienen de defectos de las obras. Nada de eso.

Los dibujos de Alberto y Palencia recuerdan... ¿Qué recuerdan...? Los unos -los de Palencia- dibujos rupestres, unos; dibujos de niños, otros; garabatos bárbaros, otros; los demás -los de Alberto- recuerdan más que nada láminas de obras de ciencia: de geología, de mecánica, de geometría descriptiva, de mineralogía astronómica...

Todo esto lo vimos, de chicos, en las estampas de los libros de estudio, más o menos entrevistados en las bibliotecas de casa o de fuera. Todo eso nos resulta familiar y hartamente conocido. Pero siempre se había presentado ante nosotros como ilustración de ciencia; no con pretensiones artísticas. De ahí que el espectador pueda, ante los dibujos de que hablamos, sentir dos diferentes impresiones, contrarias ambas, quizás, al valer de estos dibujos; la impresión de que no son originales, porque se parecen a otras obras, y la impresión de que son extravagantes, porque las obras que recuerdan fueron siempre consideradas por todos como ajenas al arte y a lo bello.

Ni lo uno ni lo otro puede ser esgrimido en contra de estas obras; si las obras que a estas obras se parecen no fueron consideradas jamás como obras de arte no es una razón suficiente para deducir por eso que hayamos hecho bien en tenerlas así apartadas de ese modo de la consideración artística. Puede haber, por lo pronto, en ese parecido un empeño loable de hacer ver que hay origen de belleza y de

emoción donde menos pudimos sospecharlo.

No es esto, sin embargo, lo que se proponen los autores. Las reminiscencias de que hablamos son aproximaciones metafóricas, no más; lenguaje de alusión, imágenes, no otra cosa.

El mundo de el arte no es otro que el mundo de las imágenes; se entiende por imagen una forma que tiene, por un lado, vida propia, si bien tiene, por otro, semejanza, parecido, analogía con otras formas típicas con las cuales se las compara y a las cuales la imagen alude para sacar de esa alusión toda su fuerza.

Así los dibujos éstos de Alberto y de Palencia nos evocan dos mundos distintos, que estamos inclinados a llamarlos los mundos, respectivamente, de "principio" y del "final".

Son mundos de creación uno y otro; crean los dos dibujantes por su cuenta y evocan al crear, a su vez, dos fuerzas esenciales de la creación de universos: la fuerza de la creación elemental y primordial, tal y como aparece en las almas primitivas, nos lleva a los dibujos de Palencia; la fuerza de creación, capaz de lanzar mundos y crear fuerzas cósmicas de tipo superior a las creadas, nos lleva a los dibujos de Alberto. ¡Gran hazaña...!

En ambos casos el espíritu del hombre se lanza a "imaginar"; al juego y a la invención de formas nuevas. El espíritu universal infunde en el espíritu del hombre su soplo creador. Pero el espíritu creador universal procede de dos maneras: o haciendo que el hombre sueñe diversiones o haciendo que el hombre sueñe profecías.

El hombre que sueña juegos procede como un niño, como el hombre primitivo y como el hombre salvaje, no porque exista en él salvajismo, ni primitivismo afectado, ni infantilismo pueril, sino porque en esos casos -en el niño, en el primitivo, en el salvaje- se dan los únicos casos en que el hombre procede sin malicia y sin prejuicio; libre la sensibilidad intuitiva y entregada al edénico ejercicio de vivir los garabatos y las manchas de color por lo que tienen de expresivos en sí mismos.

Claro que será injusto y torpe suponer que el artista se empeñe al hacer eso en retrotraer su espíritu a regiones inferiores de la evolución espiritual: el artista piensa sólo conservar de esos estados la pureza y la limpieza de la captación directa, sin perder al mismo tiempo la depuración del gusto.

En Alberto la creación lleva otros vuelos. Juega también con las formas, pero su imaginación ve, como en síntesis, una como superior etapa de la evolución de los mundos en donde se hicieran plasmación todas las fuerzas cósmicas y anímicas que viven, hoy por hoy, en el conocimiento de los hombres.

Las fuerzas creadoras, que hubieron de formar lo mismo los estratos geológicos que el fósil; las formas pétreas y las formas vivas, habrían de formar una "superestructura" en la cual todo el mundo invisible de las ciencias mecánicas y cósmicas añadiría a la creación natural toda la epopeya actual de las creaciones industriales.

De ahí los espléndidos en donde giran vertiginosos por los aires de un planeta neumático y astral unas formas

mitológicas -de una mitología a la vez futurista y milenaria- de quimeras entre ingenieriles y geológicas; compenetración de las fuerzas naturales que dieron forma a los huesos y a las rocas con las fuerzas que han hecho realidad la formación del giróscopo, y del helicóptero, y del submarino, y del schrapnell...

En planetas de grave silencio -planetas que pertenecen a la cuarta dimensión espiritual- hay formas de humanidad que tienen a la vez formas de fantasma y de criatura humana, y de pez, y de máquina, y de esfinge... ¡Enorme realidad la de ese irreal planeta... Es el planeta del espíritu viviente y vivificador... El espíritu crea el mar, y las rocas, y los seres, y el espíritu del hombre; y ahora el espíritu aquel crea, por el intermedio del hombre, otros nuevos mares, y seres, y atmósferas, y fuerzas matemáticas, que aquí, en los dibujos de Alberto, hallan plasmaciones solemnes de una fuerza sin par en esta época y de una original plasticidad robusta y formidable.

ABRIL, Manuel.

"Crónica de arte: Alberto Sánchez".

REVISTA DE LAS ESPAÑAS

Madrid, noviembre-diciembre de 1931 (nº 64-65), pp. 550-551.

El acontecimiento importante en el arte, del mes pasado a éste: la aparición del escultor Alberto en el Ateneo de Madrid.

¿Acontecimiento triunfal? No, por cierto. Debiera haberlo sido. No lo fue. La indiferencia pública, el desvío de la atención en todo lo que se refiere a las artes, y más a las artes que llamamos de vanguardia, es algo abrumador. La Humanidad, en general, vive hoy en plan de frenesíes, de trepidación; hiperestésica. Se publican más que nunca novelas policíacas, periódicos, revistas, magazines dedicados al crimen, a la guerra, a las catástrofes. Todo lo sensacional pasa a primer plano, y sobre todo, aquello que supone destrucción y espectáculo espeluznante. Puestos los nervios a pedir excitación, cada vez la necesitan más intensa. La música lo indica, en otro plano. Lejos nosotros de creer que el jazz no sea grato; pero, desde luego, indica que los tiempos necesitan, más que el abandono en calma de un andante maestoso o de un largo reposado y sereno, el ritmo, no ya vivo, sino

soliviantador de los jazz-band. El motor de explosión del automóvil ha pasado en el jazz a la orquesta, y así el corazón del hombre tiene que latir más de prisa, para poder ir acelerándose, a compás, con ese nuevo ritmo de vida.

La contemplación quieta y muda de las artes no se aviene con ese acuciamiento general, epiléptico y afanoso. De ahí que el mundo entero, cuando no está abandonado a la frenética tensión de los matches de fútbol o boxeo, de las pruebas Schneider de velocidad meteórica en avión o de las canoas automóbiles, consagra su atención y su pasión a las luchas sociales y políticas, luchas que no son tampoco planeadas al modo reflexivo, sino, por el contrario, como pugna de fuerzas encontradas y violentas. La violencia es el arma de los pueblos, ya justificada hoy por un hombre pacífico -Sorel-, incluso filosóficamente; y los Curcio Malaparte escriben libros que gritan al lector: "Teoría del golpe de Estado". Nunca la palabra golpe tuvo más literal realidad en la frase "golpe de estado". El Estado de hoy, más que nunca, necesita imponerse por violencia, porque entre violencias vive. Hoy son las "fuerzas de choque" las que operan. La lucha por la existencia, que habrá existido siempre más o menos, toma, en esta época nuestra, caracteres de partido de rugby. Pudiera decirse que ya no es la lucha por la existencia, sino la lucha por la lucha. Y no la lucha ideal, sino la lucha mecánica. El materialismo histórico reduce la eficiencia del progreso a fuerzas y no a ideas. La ametralladora y no el reloj de péndulo -pausado- marca el ritmo del tiempo en nuestros días; pero no en los campos de guerra, sino en las calles de las

grandes capitales: en las luchas ciudadanas de Berlín, en los tanques blindados de los gansters y de los policías de Chicago. Antimilitarista, el mundo de hoy convierte, sin embargo, al ciudadano -a todo ciudadano- en militar. Antes era el militar el que vivía en riesgo y sobresalto para defender la paz y la calma de los otros. Ahora, el militar se indisciplina, se niega a ir a la guerra, en nombre de la ciudadanía universal, y se hace, en la lucha de clases, de cada ciudadano un combatiente civil en pie de guerra.

Jamás ha podido el arte ser fruto del vivac. El arte está hoy en crisis por doquiera. Más, por lo tanto, en España, que tiene régimen nuevo -de vida, de política, de rumbos- y vive en pleno enigma y en perpetuo acecho de alerta.

Así ocurre que hoy España atiende muy poco al arte; no digamos a las artes de lo nuevo. No es que las ataque, sino que no las atiende. Le acucian otras presiones más vertiginosas.

En esta situación ha hecho Alberto Sánchez su exposición. ¡Mal momento!...

La aparición de este hombre debía haber sido, sin embargo, sensacional. El caso de Alberto es magno todo él, lo mismo en su persona que en su obra. Mozo de pala este hombre, panadero de oficio, sintió en la boca del horno la llamada imperativa y misteriosa de una vocación oscura y formidable. Al acabar la tarea de su oficio -con todo y ser tan ruda- no descansaba Alberto: dibujaba. Y hubo días, y días, y noches, en que Alberto no durmió por dar al barro y al lápiz las horas

al descanso, únicas libres.

Entregarse de ese modo a una afición ya es admirable; pero si además responde la afición a un caso de riqueza positiva; si hay, efectivamente, en el hombre que presiente un nuevo rumbo tesoro verdadero de talento y de sensibilidad, el caso ya se engrandece; no se reduce a un ejemplo de tenacidad y energía, sino que es un hecho sacro -solemne y casi cósmico- de predestinación.

Así es, en efecto, este caso. Alberto podría actualmente figurar en la plana mayor de los escultores europeos que siguen su mismo rumbo. Tiene más agilidad y tiene más jugo propio que la mayoría de ellos. De ocho obras expuestas en el Ateneo de Madrid, no había dos iguales ni parecidas siquiera. Esta cualidad no existe en casi ninguno de los escultores presentes. Creemos que ya es decir algo. Y con todo, aun hay más: Alberto no modela casi nunca en barro ni en escayola; modela en materias definitivas, materias que él mismo fabrica y que él mismo colorea. Las calidades que obtiene Alberto en sus obras valoran la obra tanto o más que la forma escultórica misma. Asombra que teniendo la escultura unos medios tan precarios de expresión, no haya acometido hasta ahora casi nadie el aprovechamiento de los muchos materiales constructivos de que puede disponer el escultor a fin de crear las máquinas del arte.

Al emplear este término: máquinas del arte, pensamos en la riqueza expresiva que suelen tener en la industria una porción de máquinas, de utensilios, de instrumental, sabroso casi siempre por la combinación de materiales. La belleza de

las máquinas es mucha, pero es casual; no está ordenada de intento en función de un fin estético.

Alberto no ha hecho aún -aunque ha proyectado a veces- la "máquina-monumento". No ha tenido, hasta hoy, ocasión de realizarla. Pero ha intentado ya la creación de nuevas calidades, en un grado y un sentido que no han intentado hasta hoy los demás escultores del mundo.

La forma en Alberto es rica, y maneja con fortuna las alusiones posibles. La forma en él no es sólo arquitectónica; el autor maneja acertadamente las reminiscencias capaces de sugerir perspectivas procedentes. A veces, las formas aluden a las formas industriales: quilla de barco, línea de submarino, hélice de avión, traza de giróscopo o de armazón de nave aérea. A veces, la constelación de insinuaciones procede de la tierra: desde las formaciones geológicas hasta las sugerencias astronómicas... A veces, las formas trasladan a una región tradicional: la que formó los pueblos y costumbres; todo es entonces folklórico; desde la silueta y los trazos que aluden a los trajes populares, hasta la materia de escoria y de alfarería; desde el empaque de ídolo antiguo a la gracia de vasija popular.

Alberto hace esculturas y hace estampas; pero no es propiamente un escultor: es un poeta. Poeta que expresa en plástica y plasma en materias nuevas la constante ebullición de su imaginación creadora.

MATEOS, Francisco.

"Esculturas populares de Alberto en el Ateneo".

LA TIERRA

Madrid, 10 de diciembre de 1931, p. 2.

Es tan fino el Salón de Exposiciones del Ateneo, que todo lo que en él se exponga va bien. Además, uno se cree transportado a París o a Berlín. Mi elogio para este Salón es el mejor y el más sincero de todos los elogios que yo pueda hacer. Claro que hablo de sus paredes grises vacías y, por tanto plenas de posibilidades; ahora en esas paredes hay como empotrados, y no le van mal, dibujos de Alberto.

Pero estos dibujos por sí mismos dicen poco; son ensayos topográficos y, cuando no, son vistas de coquillas; son signos de los que el año 1919 hacía Kandinsky; son formas de las que en 1920 construía Hans Arp. Es el arabesco, en fin, que en 1930 hace Masson.

El escultor Alberto es un "caso" semejante al de Juan Gris. Ambos trabajan el arte con tenacidad falta de pasión; mejor dicho, los dos son apasionados de lo frío. Una pintura de Juan Gris es el aglomerado de todas las pinturas históricas y la especulación de todas las teorías de su momento. Una pieza salida de su taller no tenía un solo punto endeble, en

cuanto a técnica, en cuanto a ciencia, pero... El hombre se diferencia de la máquina en que su obra tiene imperfecciones: reflejo, la obra, de sí mismo, tiene los altos y bajos de sus densidades espirituales y acaso su mayor valor sea de antiprimorismo en su vida y en la obra.

El arte nos ha dado soberbios hombres probos en cuanto a su oficio: Leonardo, Vermeer, Ingres, empero, todos, tuvieron un cálido humano que faltó a Juan Gris. Sin embargo, yo tengo una admiración profunda por este pintor, aunque esta admiración profunda la detengo cuando busco algo más que prodigios de taller.

Por ello, ahora que me sitúo ante estos dibujos de Alberto, veo que me ataca la fatiga cuando pretendo seguirle en sus escaramuzas.

Alberto, mejor que nadie, es la afirmación de que todo arte nuevo parte de Pablo Picasso. Hay en Picasso unas formas escultóricas a base de esencias populares españolas que es lo que ahora repite este escultor. El pito de barro blanco, el botijo labrado, las cachas de navajas con arabescos a fuego, los cuernos estriados en que los pastores beben el vino, con estos materiales, hace Alberto, al igual que Pablo Picasso, sus combinaciones de formas. Tan acostumbrados estamos a que los escultores manejen otros materiales, que esto nos parece raro, pero raro no quiere decir ni extraño ni repelente. Así como los dibujos -que no tienen otra explicación que la de ser ensayos para esculturas- no logran interesar nuestra emoción, las "figuras" del escultor, desde el formidablemente conseguido "caballito" hasta la "maternidad" -colocada al

fondo del Salón-, nos produce una alegría espiritual inenarrable.

Hay también unas formas en negro de delicadeza infinita, y en las que al "revés" hace alarde de modelado.

El "aparato de música" y el "torero" son las dos piezas "satíricas" más agudas que hemos visto en la escultura española. Las dos nos recuerdan un poco la "muerte" del gótico Richier; empero, quizá sea el "músico" preferentemente la mejor obra de esta Exposición.

Notamos la falta en esta presentación de las figuras castellanas que sabemos posee este escultor y que tienen un valor de humana autenticidad no conseguido en estas que expone ahora. Creemos que Alberto no las mirará con desdén, puesto que aquello es "arte grande", mientras que esto sólo es escaramuzas.

Y volvemos a Juan Gris. Mientras Pablo Picasso y Braque y Picabia hacían los colajes (collages) -carteles de propaganda los llamaban, como luego Dalí presentó su corcho, desnudo femenino, que tan en serio tomó todo el mundillo de Madrid- para divertirse ante el espanto del burgués espectador, el hombre bueno que era Juan Gris lo tomó todo "por lo trágico", en perjuicio del arte, que perdió un auténtico temperamento, creando esa pintura tan fría que huele a cementerio.

Así, Alberto debe enterarse dónde empieza y dónde termina el juego, y no tirar a boleo un temperamento privilegiado que él posee.

Si hay opiniones leales, la primera es la mía.

ABRIL, Manuel.

"El escultor Alberto".

BLANCO Y NEGRO

Madrid, diciembre de 1931 (nº 2117).

Quedamos la otra semana en que dedicaríamos unas cuantas reproducciones y unas líneas en honor de Alberto Sánchez. Las líneas de una crónica dedicada a la actualidad es poco para un hombre como Alberto, que parece trabajar y que trabaja para la eternidad. Pocas obras, en efecto, parecen como ellas, como las obras de Alberto, trabajadas por los siglos y también para los siglos.

Las obras de Alberto son inventos, creaciones, desde luego; pero tienen por su aspecto y su carácter una apariencia de ciclópeos monumentos, de menhires o dólmenes grandiosos, que hubieran sido concebidos por los dioses y ejecutados por las fuerzas naturales, más que por los hombres mismos. Así como hay obras de artistas que tienen siempre parentesco de familia con obras de otros artistas o de otras escuelas y épocas, así las obras de Alberto -algunas obras suyas, por los menos- no recuerdan las obras de los hombres, sino las obras creadas por el viento, por el agua, por el tiempo, por las fuerzas creadoras de la vida.

Parecen peñas, fósiles; parecen creaciones geológicas... ¿Lo son? No; no lo son... El espíritu del hombre ordenó aquellos elementos para que se convirtieran, no en fuerzas naturales, sino en fuerzas sugerentes y humanizadas: en arte.

Lo mismo aquellas otras de entre las obras de Alberto, que evocan o sugieren ya objetos populares, ya objetos de la industria; son todas formas artísticas, lenguaje figurado; por lo tanto las formas insinúan y recuerdan, evocan y suscitan alusiones; unas veces del orden natural; otras veces del orden popular; otras, del mundo industrial; de todos esos mundos de la vida que en la vida impresionan a diario la sensibilidad del artista, y que el artista después construye con arreglo a su ley íntima; la ley de "el poeta": de el "que hace".

¿Por qué las formas de Alberto no son formas "copiadas" de otras formas? Estamos a diario, desde hace varios años, contestando de un modo o de otro modo, con motivo de Alberto o de cualquiera, a esta misma pregunta, que es la única en la que descansa el arte. Hoy no contestamos otra cosa que la ya indicada antes: "poyesis", "poesía", significa, en griego, "hacer"; "poeta" es "el que hace", el que crea, el que inventa; no el que copia. La invención tiene sus leyes, por supuesto; pero las suyas, no otras. Por eso para "explicar" estas obras actuales de Alberto sería necesario escribir, obra por obra, una serie de poemas que acaso necesitaran, si no hallaban oídos de poeta, explicación asimismo.

No espere el lector, por lo demás, que pueda en un solo artículo quedar fijada nunca la oportuna filiación de un

cuadro o de un artista: son inacabables las consideraciones que han de ser tenidas en cuenta para que el haz de observaciones convergentes aparezca completo.

En el caso de Alberto, por ejemplo, surgen dos o tres cuestiones, de esencial índole todas, que no pueden quedar en un artículo ni casi presentadas, doblemente si estamos -como estamos- rodeados de un estado de opinión que vive de prejuicios y no al día en lo que al arte y a la estética concierne.

Al ver una obra de Alberto, o ver la de cualquiera, surgen, como siempre, dos cuestiones:

La tendencia seguida en la obra, ¿es legítima o absurda?

Siendo legítima, ¿en qué grado?, ¿hasta qué punto?

Dentro ya de la tendencia, ¿tiene o no tiene interés la producción por sí misma?

Y dentro del interés de la obra conseguida, lo que nos dice la obra, ¿coincide o no coincide con lo que el autor quisiera que nosotros encontráramos en ella?

A todo esto habría que ir contestando, al detalle, para fijar el valor de cualquier obra, mucho más tratándose de obras como éstas, que van a la entraña misma del arte, que no están concebidas ni están ejecutadas con ligereza superficial, sino con la seriedad mayor y el concepto más fervoroso del arte y de la vida que un creador pueda ofrecer a su obra.

Porque, eso sí, por más que no podamos acometer aquí, al por menor, el estudio y filiación de esta labor de Alberto, diremos, desde luego, que nos parece de tal ímpetu y tal

fuerza, que bastaría esa obra -expuesta días pasados en el Ateneo de Madrid- para consagrar a un hombre por entero.

Los mejores artistas del género que en París o en Berlín hallan honores de grandes no son superiores a Alberto.

Los Archipenko, los Zadkine, los Bellings, los Liptzchig (sic), podrán llevar a Alberto la prioridad en el camino; Alberto les gana, en cambio, en inventiva, en estro y en genialidad de materias inéditas.

Es el único escultor de nuestros tiempos capaz de ser el épico imaginero de esta época a la manera de los grandes constructores y escultores de los monumentos antiguos. Es el único escultor TRADICIONAL, en el más solemne y hondo sentido de la palabra.

ABRIL, Manuel.

"Comentarios a nuestros grabados: El escultor Alberto".

ARTE

Madrid, junio de 1933 (nº 2), p. 27.

Alberto... Eterno problema el del arte de estos tiempos. Antes no se planteaba el artista problemas de concepto y de orientación radicales. Procedía ingenuamente, y hasta las reflexiones de un Leonardo son ingenuas. Hoy el artista, más de instinto y más de impulso, lleva en sí -claros u oscuros- problemas de creación de forma, de naturaleza, de estilo.

En Alberto habrá que estudiar cualquier día el dramático proceso de un genio imperativo que quiere encontrarse a sí mismo, encontrando de paso la verdad.

Primero la imagen de lo que ve... Después su liberación gradual, hasta llegar a la concepción de las formas..., a la creación de formas inventadas... Después las formas inventadas que sugieren, que aluden a la expresión de otras formas naturales... La naturaleza creada... Invención de naturaleza... Se cierra el ciclo en eso... y queda el artista preso en la rueda del tormento y de la creación.

Hoy damos de este gran tipo que es Alberto unas cuantas reproducciones a título informativo. A juicio del que esto

escribe, no se gana gran cosa con ello. Alberto es un hombre que exige una presentación completa y vasta en todos sus aspectos y una presentación a fondo de su caso.

NERUDA, Pablo.

"El escultor Alberto".

REPERTORIO AMERICANO

San José de Costa Rica, 5 de septiembre de 1934.

El mismo esfuerzo que hace la tierra para crear una verdadera montaña de presencia imperial, y surcada, sin embargo, por infinitos detalles, ha padecido la especie y la raza para levantar la oscura y gigantesca estructura de Alberto el escultor. Ha costado muchos años de tierra impulsar sus insondables, poderosas, tenebrosas raíces; ha costado muchas llamas producir su corazón victorioso; ha significado muchas estaciones de sombra negra y luz calcárea producir esta asombrosa magnitud, subiendo desde las pisadas del instinto hasta la inteligencia impura y verdadera. Es un árbol.

Es Alberto, sin duda, la más arriesgada aventura de la plástica española, la más atrevida exploración dionisiaca del mundo ibérico. Mientras los viejos artistas estilizados - hablo solo de los más dignos- se agarran a la rosa y la ejecutan en interminables aforismos de odio senil, la juventud madura y seca de Alberto da golpes de cabeza y de martillo a lo desconocido y abre huellas y túneles en el suelo y en el cielo, dejando en ellos para siempre sus inconfundibles pasos

de sangre. Estos nuevos caminos por los que creo, honestamente, han de pasar muchas generaciones, plásticos actuales y venideros, no muestran dulzura ni complacencia personal, sino áspera presión orgánica, acérrima lucha, violento sacrificio vital. Su mundo formidable disgustará y asustará al barbudo confitero poético, al eclesiástico en miniatura, en general, al terrible burócrata productor de "arte" vendible, comestible, porque su contextura impresionante, su transfigurar geología, su descubrimiento acerbo, sus extensiones toledanas llenas de piedras y fantasmas, deben por fuerza asustar pánicamente a hombres y mujeres ya catalogados por la muerte.

Acompaña a Alberto el creciente canto temible de los impulsos sexuales, que en él dejan su mácula y sus feroces cicatrices, y las formas oceánicas y terrestres persiguen atropelladoramente su creación espontánea, de la misma manera que persiguieron al barro original; infundiéndole soplos de desnudez de río, sencillez de soplo de río, y al mismo tiempo patentes de cristal hecho trizas, humedades larvarias, sollozos de culturas sin nombre.

Pero si en el fondo del mar se lo disputa, sólo ha vencido el haz de la tierra. La tierra marca sus trabajos con espacio inasible, con superficies quemadas por el rayo, con áreas que el sol y la luna y el frío han usado, con longitud de arbolados, viñedos y pájaros, vacas, relámpagos y amanecer. Su cara de varón, hecha, como las piedras, con arrugas a la intemperie, ha sido construida por el mismo planeta que a través suyo ha penetrado sus trabajos, dándoles para siempre

tejido y temblor de grandeza terrestre.

WESTERDAHL, Eduardo.

"El escultor Alberto".

GACETA DE ARTE

Santa Cruz de Tenerife, septiembre-octubre de 1934 (nº 30), p. 1.

En la nueva escultura española, Alberto viene a ocupar un lugar de debate, un clima sensible. Desrealizadas sus masas, se precipitan en el terreno plástico con una frescura y suavidad de presencia, que no excluyen, sino delatan, un vigoroso contenido.

¿Qué es lo que tienen dentro estas masas de Alberto y qué es lo que tienen fuera, en los arqueados lomos que detienen nuestra vista? Materia cósmica, fluidez, incandescencia. La capa que cubre esta fluidez, lo que constituye en la plástica nuestro horizonte visible, parece una delgada película y el extraño sostén que detiene el contenido, la última barrera de un estado pre-existencial, de creación. Alberto va aquí más allá de la necesidad expresiva de los primitivos. De la película hacia adentro, sus objetos encierran una energía sin servicio, una fuerza poética incontrolada, una construcción. ¿Pero qué es lo que tienen fuera, en los arqueados lomos, en las vertebraciones de sus juncos, en la lisura nerviosamente

fría de sus tubos? Dibujos racionales, rigores geométricos, aritméticas plásticas. El artista despierta y en plena consciencia sorprende el trance de sus masas.

Brancusi ha trabajado unas sustancias intuídas, sometidas a un conocimiento geométrico, a una expresión racional. Frente a Brancusi, Arp nos da en sus masas recientes un coágulo subconsciente, de puro valor universal.

Ahora Alberto, si tenemos en cuenta más sus manifestaciones teóricas que su obra plástica, pretende dotar estas masas de un concepto antiuniversal, de un nacionalismo, como las cartas de los vientos que circunscriben a zonas geográficas la presencia y poder de determinadas corrientes. Por esto al hablar del escultor Alberto tenemos que hablar también de su zona universal y de su zona nacional, de esa naturaleza y vecindad con que dota sus formas inventadas. Y decimos que su arte ocupa un clima sensible, un lugar de debate, anticipado en sus teorías, en las que se presiente la región, y lo cósmico deviene hasta la concreta denominación del detalle geográfico.

"Quisiera dar a mis formas lo que se ve a las cinco de la mañana". "Esculturas de troncos de árboles descortezados del restregar de los toros". "Formas hechas por el agua y el viento en las piedras que bien equilibradas se quedaron solas". Vemos aquí un poder lujurioso de un mundo en ebullición, caótico aún, pero lleno de una bárbara ingenuidad, precisándose en su nebulosa unas formas recién creadas.

Sin embargo, andan estos conceptos mordiendo sus construcciones: "No ser más que un terrón de `castellanas'

tierras". "Rojo viejo de `Alcalá', con amarillo pajizo y matas de manzanilla de `Toledo'". "Y tener por novia los montes de `Añoover de Tajo'". "Y figuras como palos que andan envueltos en mantas pardas de `Bejar', etc."

Este es el puente que atraviesa Alberto, uno de los jóvenes escultores españoles más vigorosamente dotados. Indicamos la autenticidad de sus materiales cósmicos, de sus elementos desnaturalizados y de su fina calidad constructiva. Pero junto a sus elementos positivos no tratamos de escamotear el problema "nacional" que se le presenta al arte nuevo y la división que ello ha provocado en el mundo, originando dos bandos, uno de esencia nacional, entroncado a la tradición y localizado a una esfera racial y otro libre en el tiempo, entroncado al valor humano y a la continua recreación del universo.

(CARREÑO, Francisco; RENAU, Josep.)

"Situación y horizontes de la plástica española. Carta de
"Nueva Cultura" al escultor Alberto".

NUEVA CULTURA

Valencia, febrero de 1935 (nº 2), pp. 3-6.

Esta carta, que no es sino el estudio razonado que demuestra la posición equívoca de la parte más sana de la plástica española, va dirigida a ti, Alberto, por ser tú el más genuino representante del movimiento plástico de creación, el que con más fuerza sintetiza la teoría de este movimiento y, además, porque en ti se dan con una claridad más amplia las circunstancias que nos mueven al presente estudio.

Cuatro circunstancias -hechos objetivos en la situación de una parte de los intelectuales españoles- justifican nuestro intento:

1) El hecho de que estos intelectuales se pronuncien contra la ola de la anticultura fascista y que hasta hayan llegado a comprender en este hecho la consecuencia lógica de la general descomposición del capitalismo.

2) Su consciencia de la necesidad de cambio de este sistema por otro más justo y racional, en el que ellos mismos puedan adquirir lo que en el presente les es imposible: la

necesaria tranquilidad para producir la obra de arte.

3) El que hayan llegado a comprender claramente que solo el verdadero pueblo -el de los obreros y campesinos- es llamado a crear esta sociedad, esa tranquilidad para la creación artística.

4) Y, en fin, el hecho -capital para nosotros- de que estos representantes del mundo intelectual no hayan llegado a comprender todavía el papel formidable que juega la cultura en el sostenimiento de este sistema inhumano de convivencia social, en la atracción a la causa fascista de los valores individuales de la cultura española y en la creación de las instituciones culturales del fascismo, condiciones indispensables al fortalecimiento ideológico de este.

De ti, Alberto, y de las demás fuerzas intelectuales de la plástica, los que ya habéis comprendido que el fascismo no es un fantasma, sino una realidad que se acusa en el ambiente español, de vosotros, que, impertérritos todavía, no veis el avance positivo de sus fuerzas disciplinadas que se aprestan a cumplir su obra de integración fascista de la cultura española; de vosotros, decimos, esperamos el rompimiento definitivo con las reminiscencias pequeñoburguesas del individualismo, que os privan de la realización integral de la obra de creación artística, que os impiden dar el paso hacia el elemento más importante en toda obra de arte: la cualidad de establecer un contacto intelectual entre las gentes.

Obligados a precisar la razón y justeza de nuestros postulados, no podemos eludir un análisis histórico del panorama artístico español en sus relaciones y reacciones a

las tendencias mundiales de los últimos tiempos.

Desde los tiempos de Goya, la subsistencia de una clase feudal, que dirige a la sociedad con toda la ideología y mitos consubstanciales (religión, aristocracia, etc...), precipita progresivamente a España en la indigencia y podredumbre de sus artistas representativos. Esta clase, ideológica y orgánicamente en descomposición -lejanos ya los límites históricos de su desarrollo vital-, y por otra parte la ausencia de una burguesía fuerte, capaz de arrebatar a estas clases feudales la dirección de la sociedad, hizo de España una charca, en movimiento determinado por las leyes naturales de la putrefacción.

Los continuadores próximos de Goya (de un relativo interés, como depositarios de una gracia inmediata) inician el descenso. Dejando a un lado al Goya creador, tendencioso y popular, asimilador de la concepción del mundo más avanzado de su época (la Revolución francesa), recogen el "estilo" y el tópico en vez del pensamiento y la técnica: el Goya dinámico de contenido social y político se queda en lo contemplativo y estático de sus "cartones" decorativos, un flamenquismo y casticismo que, para desgracia nuestra, pasando por la esencia misma de España, haría posibles la zarzuela y el cuplé. El estilete implacable de su pincel, su disección psicológica realizada en las efigies de una nobleza degenerada se convierte en sus continuadores en la blanda broca de un servilismo adulator de aquella misma nobleza, para esfumarse luego y acabar en los actuales retratos aristocráticos de un

Moisés, de un Benedito, del mismo corte -internacionalizado ya- que cualquier Lazló o Sargent.

El verdadero progreso del arte se efectúa ahora en Francia. Pero los grandes artistas franceses llegan a España como ecos lejanos y muertos. Pronto surgen aquí imitadores de Delacroix en la pincelada vibrante y el asunto movido, de David e Ingres en su fuerza fría de organización plástica; pero nadie comprenderá, y menos aún asimilará, la vitalidad violenta de un Delacroix, que -como dice Grosz- además de apoyarse "en la historia y tradición de una Francia poderosa, heroica y civilizadora, y ser el pintor de la burguesía universal", es -en el sentido intrínseco- el gran arquitecto del color que hará posible a un Cézanne; la presencia en España de la "manera" clasicista de David e Ingres es un contrasentido vacío de significación, dada la pobreza intelectual de nuestros artistas, su impotencia en comprender la delicadeza y asimilación francesa del helenismo... Pero en Francia se ha hecho una Revolución burguesa, y esto representa la incorporación a la sociedad de nuevas masas humanas, de sangre históricamente inédita y la creación de un nuevo espíritu social capaz de producir ideal artístico y desarrollar el arte. En Francia la Revolución desarrolla el individualismo, cuyo sentido histórico, frente a la impersonalidad social del feudalismo -cuyo cadáver sigue subsistiendo en España- significa un avance. Esta Revolución no solamente dio normas políticas nuevas en todo el mundo, sino que también fue y ha sido hasta nuestros días el subsuelo de donde ha surgido la posibilidad de ese desarrollo técnico

del arte. Y este hecho explica el desplazamiento febril y universal de los artistas inteligentes a París, sirena del mundo, como dice Verlaine.

En Francia fue posible la organización sólida de un arte independiente del Estado, cuando el ser independiente significaba un progreso. Mientras tanto, ¿qué pasa en España? Los artistas representativos de una decadencia monopolizan el "ejercicio" del arte: dirigen las instituciones culturales de la sociedad con plenos poderes para sancionar el arte; dirigen las Escuelas de Bellas Artes, las exposiciones oficiales y las salas particulares; conceden las becas y pensiones y adquieren -o se adquieren a sí mismos- los lienzos para los museos. En un ambiente tal, una sed insaciable de galardones oficiales y un furioso arribismo determinan el desarrollo -cuantitativo- del arte en España. El supremo acicate para los artistas es la Exposición Nacional; el cuadro o escultura ha de ser grande, lo más grande posible, y el asunto, de envergadura: "El Santo Viático", "El Cid venciendo a los sarracenos", "La Vista Causa del Criminal", "Retrato de la Condesa M.", etc. Aquí todo se consigue por el favor y el sometimiento profesional: quién recibe una recompensa está obligado, a su vez, tan pronto como llegue su turno de ascenso en el "escalafón de la genialidad oficial", a favorecer a su protector. De esta forma se organiza una cadena de intereses se la que hay que ser un eslabón.

Para resumir, Goya cierra el ciclo del desarrollo artístico en España, y en adelante no podrá realizarse este desarrollo más que en casos contados y aislados, y aun éstos

en razón directa a su "desnaturalización": un artista rebelde e inquieto que comprende la necesidad de una renovación y que tiene que claudicar "a la cadena" si quiere vivir del arte, cansado de luchar en vano contra las fuerzas organizadas de la cultura oficial, marchará -fatalmente- a beber las aguas de París, centro del arte burgués creador. En lo sucesivo Goya ya no vivirá en España, sino en París, en la fuerza plástica de un Manet, en la frescura colorística de un Renoir, en la sátira popular y crítica política de un Daumier...

Manet vino a España y estudió a Velázquez. Velázquez fue uno de los precursores del movimiento impresionista. Pero de esto nada sabíamos nosotros: cuando la burguesía francesa acepta y apoya el movimiento vital del impresionismo (a pesar de haber nacido este como oposición a los dogmas de las Academias e instituciones oficiales), España vive aun con los ojos cerrados, no solamente a las palpitaciones actuales del arte, sino también a los valores positivos de su pasado. Es preciso que Rusiñol, Casas, y sobre todo Sorolla, salgan al extranjero para iluminar nuestras exposiciones con tonalidades nuevas, violetas que llegan hasta las carnes y manchas amarillas que expresan la coloración del sol: es el impresionismo. Pero este movimiento repercute en España en razón de su inercia estilística, es decir, cuando ya ha dejado de ser en el mundo la expresión vital de toda una concepción cósmica. Esta "nueva tendencia" revolucionaria de importación es aceptada sin discusión en nuestras instituciones oficiales, porque está hecha a su medida. Es un impresionismo endulzado y académico, de fría plasticidad fotográfica, que no hace más

que vestir, con un disfraz de "valores nuevos" el andamiaje decrepito y reaccionario del arte oficial. Es la antítesis del auténtico impresionismo francés.

La moda y evolución de las tendencias cardinales del arte llegan a España -adulteradas, tardías y fragmentarias- a través de la obra y de los envíos de los pensionados. Pero una nueva conquista de los tiempos modernos -la revista gráfica- debía desplazar este medio arcaico de comunicación espiritual. La revista hará posible la contemplación casi viva y al día de lo que en arte se produce más allá de las fronteras. Con esto se forma en España el primer movimiento con una inquietud plástica y una preocupación formal modernas. Surgen los primeros teóricos y defensores de la nueva aurora: D'Ors, Abril, etc. Se libran las primeras batallas contra la resistencia organizada del arte oficial: los lienzos son rechazados de la Nacional, o, cuanto más, colgados en la "sala del crimen". Y lo mismo sucede en los demás salones.

Esta política de los dueños de la cultura conduce a lo más sano e inteligente de la nueva generación a un apartamiento sistemático de los certámenes oficiales. Los nuevos artistas van formándose aisladamente, en medio de un ambiente que les es hostil; pero este individualismo anárquico de los primeros tiempos no logró ahogar la añoranza de las exposiciones, como medio de comunicación exterior de las nuevas inquietudes. Y la suma de estos impulsos creó la necesidad de la agrupación colectiva de los que hasta entonces habían actuado separadamente.

Pero este fenómeno no se realiza en Madrid. Tal como el árbol de la umbría se estira y busca el sol, así, por impulso natural y biológico, las miradas se dirigen, esperanzadas, a Barcelona. Con relación al atraso del resto de la península, en la capital catalana ha habido siempre un desarrollo burgués que da a la ciudad una cierta "allure parisienne". Se respiran aires más democráticos y realmente hay algo que evidencia un cierto progreso a la europea: los comerciantes asimilan las formas de sus colegas franceses y juegan a la creación de salas independientes. Entre apasionadas discusiones se expone en Barcelona "l'art vivant" francés.

Es en este ambiente donde se organiza el primer movimiento de parentesco estético y espiritual, de algo vivo, recogido en la inquietud de la vida artística del otro lado de los Pirineos. Este grupo es capitaneado por Nonell. Este artista, que (como Picasso en su primera época) aunó las influencias de los Lautrec junto al expresionismo místico del propio Picasso joven, llevaba dentro la fuerza de los pintores que tienen que decir algo propio. Pero su corta vida no le permitió más que promesas. La obra de Nonell fue recibida con hostilidad primeramente, pero luego saboreó el triunfo y las salas del Museo se abrieron con solemnidad a sus telas. Esto era ya un triunfo, pero el incipiente grupo, falto de jefe, se disgregó en pequeñas facetas.

Para cambiar radicalmente el curso de un arte, jamás bastó la voluntad de renovación y el impulso entusiasta de un puñado de individuos. Por esta causa, en el ambiente relativamente favorable de Barcelona no pudo madurar ningún

movimiento comparable a los de París. La superestructura europeizante de la capital catalana está ensombrecida por la inercia histórica de un centralismo tradicional y absorbente; Cataluña no es libre, y en la balanza de la correlación de fuerzas pesa más el espíritu reaccionario de Madrid.

Volvamos a Madrid. El primer intento de organización nace con la idea de agrupar a las mejores fuerzas del arte - dispersas hasta entonces- en un frente de lucha contra el arte en boga. Se aspiraba no solamente a la representación suprema del arte nacional, sino incluso "a la dirección espiritual de la sociedad española". En el banquete homenaje al pintor Echevarría, Maroto dirige a éste una nostálgica carta, en la que hace ver la necesidad de organizar y poner en contacto las fuerzas dispuestas de los artistas que "por diversas causas estaban condenados a sufrir el acoso de la hostil vecindad", y "que estos artistas se hallan perdidos por completo en el conocimiento mutuo". Esta carta fue como el nexo sentimental, ya que no doctrinal, que planteó e hizo posible la primera e interesante manifestación que agrupara los valores nuevos del arte español. Pero el terrible individualismo apuntaba ya antes de que las cosas tomaran su camino de realización: Eugenio D'Ors se aparta de hecho de los organizadores y llega a concebir un salón de Otoño propio. Se imagina como emperador de las huestes artísticas de vanguardia. Por fin, en 1925, se logra "organizar" ese caótico conglomerado de individualidades bajo el título de "Agrupación de los Ibéricos".

Se publica un manifiesto y se celebra una exposición. Los propósitos -decían- son de poner al tanto del movimiento

plástico del mundo y del de la propia nación, "porque no se organizan las exposiciones necesarias para que se conozca cuanto produce, fuera de aquí y aquí, el esfuerzo de los artistas de esta época". "Toda actividad -continúan- debe mantenerse en contacto permanente con la conciencia social, único término de contraste y referencia, única posibilidad de que hallen, tanto productores como espectadores, el complemento imprescindible para sus respectivas formaciones". Y "serán preferidas todas aquellas obras que corran más fácil riesgo de ser habitualmente proscritas de las exhibiciones vigentes y al uso". Este grupo lo formaban los elementos más profundos de la plástica y de la crítica, pero al mismo tiempo los más exacerbadamente individualistas. Los unía la preocupación moderna de la forma; los separaba la naturaleza ideológica del mito. Y ocurrió lo que debía ocurrir: aún estaban los cuadros colgados en los muros, y ya había surgido la escisión múltiple y el rompimiento del grupo. Dalí, Bores, etc., marcharon, como siempre, a París; los que quedaron volvieron a la vida aislada de antes, y la lucha de los plásticos queda reducida a palabrería de café. Hubo quién, pensándolo mejor, trata de penetrar en el terreno de las recompensas oficiales. Y el arte oficial continúa tranquilo en sus posiciones...

Para la existencia de un grupo compacto, con vida propia, es esencial la unidad de sus elementos dentro de un mito. La ausencia de ideal totalitario y común dentro del grupo de los Ibéricos determinó la disgregación de éste. La sociedad española no producía el suficiente ambiente espiritual que

podiera servir de base y estímulo a una estética vital y unitaria, basada en una concepción del mundo nueva. Cuando la concepción del mundo de la burguesía francesa se fundaba en un materialismo racional, en una coherencia entre el desarrollo real de sus fuerzas político-sociales y la investigación libre del mundo de entonces por las ciencias naturales, en el campo del arte nace un poderoso impulso hacia los caracteres físicos de la Naturaleza: aire (ambiente), luz, color, movimiento. Estos elementos se funden y impersonalizan dentro de un sentido panteísta, en el cual la dialéctica elemental y física del cosmos desempeña el papel de protagonista fundamental. Este mito de unidad dio amplitud, cohesión y profundidad al movimiento impresionista, el cual, colocado a la vanguardia del conjunto universal de la cultura, desempeñó un papel progresivo y revolucionario.

La reacción cubista contra el impresionismo -convertido ya en puro estilo- indica, o mejor, expresa el cambio de dirección de una burguesía que abandona el análisis científico de la Naturaleza para convertirse en metafísica, huyendo así de sus propias contradicciones interiores. La economía de libre cambio deja paso a una concentración monopolista del capital y, por lo tanto, establece ya los límites exactos de una crisis de gran profundidad y estilo que determinará la bancarrota definitiva e histórica de toda una sociedad, de toda una cultura. Dentro de este orden del día universal, la pintura -como las demás artes- se expresará en una especulación plástica exacerbada, en un triunfo de la forma sobre el color, en una sistematización estética que trata de

definir la esencia absoluta del arte, y con esto representar el espíritu de la época. No es sincero Picasso cuando dice que "su arte no es producto de tal o cual estética". Si su famosa carta la hubiera escrito en 1912, en plena euforia cubista, hubiera hecho suyas las teorías estéticas de los ideólogos cubistas y las afirmaciones de sus compañeros de movimiento. De ahí que entonces tuviera su obra esa unidad dialéctica basada en objetivos claros que conducían a ese absoluto ideal de pureza plástica. Pero Picasso es el cubismo -organización fría, absorción y síntesis capitalista- más todo el remolino de sus derivados y contrarios. Por esta causa aparece desde el 17 aproximadamente como un polifacético que ha roto con su doctrina, en tanto que mito unitario, y se transforma en gran estilista vacilante y rico en contradicciones, señalando ya el declive precipitado del pensamiento individualista burgués.

Para los artistas e intelectuales en general, la República del 14 de Abril fue algo que, por inesperado, les sorprendió totalmente. Ellos -los solitarios y apolíticos- recibieron brutalmente la evidencia de su aislamiento social: las cosas sucedían al margen de ellos, venían y cambiaban sin que ellos contribuyesen a su formación. Ahora que todo era política, el ambiente obligó a los artistas a dejar de momento las especulaciones profesionales y a hablar -también- de política. Es entonces cuando tuvieron la evidencia de que "política" no era solamente parlamentarismo y administración, sino algo que permitía cambiar el rumbo espiritual de un pueblo.

Las librerías se poblaron de libros políticos, de literatura social y política, de la que sobresalía la producción soviética. Las pantallas se encendieron con las primeras imágenes de los films rusos. La potencialidad técnica y la creación plástica de estos films, ligada indisolublemente a un asunto de agitación política o educación, comprensible a las masas, fue algo tan sorprendente como inesperado. El mito del arte puro para salvar los valores absolutos de la cultura se venía abajo. Muchos lo comprendieron así. Otros, temerosos de perder su patrimonio artístico, se dieron sus explicaciones: "¡Aún queda en Rusia, a pesar de todo, algún que otro `valor individual`!"

Pero las circunstancias determinan el momento espiritual. Los artistas tuvieron que ser políticos y definirse públicamente. De la pléyade de defensores del arte puro nadie quedó sin escribir de política. El impulso centrífugo del torbellino desplazó a ambos extremos a los intelectuales: Giménez Caballero, Ledesma Ramos, y Eugenio D'Ors se hacen fascistas, y Alberti, Sender, Arconada, etc., escogen el camino de la revolución proletaria... Otros hay que simpatizan más o menos directamente con el republicanismo demócrata.

Por fin, gracias a la República, algunos representantes de la vieja rebeldía antioficial, logran penetrar en los organismos estatales. Juan de la Encina pasa a la dirección del Museo de Arte Moderno, y así otros. Multitud de ilusiones se levantan por doquier. La gran hora de la justicia ha sonado: hay que desplazar de sus puestos a los anacrónicos representantes del arte oficial. Más la mente desorientada de

los artistas continuaba como antes; de nuevo la realidad de las cosas permanecía al margen de su actividad y de sus intenciones. Muy otra era la cuestión que se ventilaba fuera; una fuerza nueva mugía impetuosa en el subsuelo inestable de la República. El proletariado español, después de siete años de silencio, organizaba sus huestes y avanzaba irreprimiblemente. El régimen republicano llegaba a España con retraso y arrastrando la vejez de su largo viaje por el mundo. La burguesía española, débil e incapaz para continuar la avalancha, buscó apoyo en la experiencia tradicional de la reacción.

Este mismo desplazamiento en la correlación de las fuerzas históricas trasciende a lo cultural. Los que se embarcaron en los puestos dirigentes de la cultura dejaron a la gente en tierra. Ya se pueden enviar a la Nacional obras de fisonomía nueva, porque ha venido la República y "tenemos gente nuestra dentro...", pero las recompensas son para los de antes. El caciquismo organizado no se ha roto, sino que, contrariamente, habiéndose tocado con el gorro frigio, sigue viviendo a sus anchas.

Manuel Abril y otros intentan reorganizar a los Ibéricos. Ahora no se trata ya de enfrentarse con los organismos oficiales, sino de la posibilidad de conseguir "algo palpable", y en nombre de la "revolución" se pide a grandes voces apoyo al "arte revolucionario" español. Se crea una revista. En el primer número encontramos una conmovedora petición al Ministerio de Instrucción Pública: "En el Estado no existe la representación de `toda una mitad de la

civilización artística, la más importante acaso, y la que más caracteriza nuestro tiempo', y para estar en consonancia con el espíritu 'renovador' de la República -que intenta estar a la altura de los países más adelantados- es preciso dar paso a los representantes de ese espíritu moderno." Se exponen al señor ministro toda una serie de injusticias que deben eliminarse, haciendo constar cómo "los Regoyos, los Nonell, etcétera, fueron a la 'sala del crimen' cuando expusieron", y que centenares de maestros consagrados de todas partes -varios españoles entre ellos- entraron ya en los museos europeos y americanos, sin que en España se haya conseguido ni tan siquiera exponer públicamente sus obras. Hacen constar el boicot de las antiguas sociedades -que siguen mangoneando- para indicar que éstas "representan esa mitad que, además de haber acaparado todos los privilegios, ha obstruido sistemáticamente el desarrollo de la otra mitad del arte que representa nuestra época moderna".

¡Cuán diferente la posición del año 32 a la del 25! No se trata ya de luchar y desplazar a lo que ellos habían llamado arte decadente y putrefacto. Se trata ahora "no de ir contra nada, sino de complementar lo que existe, de impedir -eso sí- que nadie trabe la expansión de cualquier movimiento de cultura". Se pide parte en el botín oficial y se acepta la convivencia con las fuerzas enemigas. Es la Democracia.

No fue el deseo de renovación cultural y social lo que impulsó el advenimiento de la República, sino la necesidad de contener y dar cauce a las fuerzas desencadenadas y descontentas de la masa proletaria. No de otro modo puede

interpretarse la pobreza social y cultural del nuevo régimen. La evidencia de la farsa republicana determinó el desengaño y escepticismo de los artistas inteligentes con respecto a las soluciones estatales y la necesidad de un cambio fundamental en la raíz misma de las cosas, empieza a germinar en sus conciencias. Una multitud de ávidas miradas se dirigen a Rusia. Es entonces cuando del fondo común de esta simpatía surgen dos tendencias en los artistas: los que comprenden que el arte ha de expresar -realizar- esa simpatía y los que, circunscribiéndola dentro de los límites de lo social y lo político, consideran al arte como un mundo absoluto e integral, al margen del espacio y del tiempo, que no debe -si quiere salvar su propia esencia- inmiscuirse en las cuestiones sentimentales, humanas y consuetudinarias. Los primeros de éstos, comprendiendo el papel que la cultura juega en el aceleramiento de acontecimientos inevitables, ponen su arte de cuerpo y alma al servicio de la causa histórica de los proletarios. Los segundos -consecuentes con su dualidad ideológica- insisten en que hay que elevar a las masas al nivel espiritual de las normas unilaterales y abstractas de su arte. En el fondo, son estos últimos los mismos individualistas rabiosos de antes. Ciegos a la realidad que el movimiento histórico coloca ante ellos, no ven la bancarrota actual del arte por el arte, su decadencia en el mundo, el desprecio que la prepotente burguesía -la misma que lo impulsó- siente ya por las "abstracciones espirituales", la evolución de esta burguesía hacia formas de arte estrechamente ligadas a los mitos -patria, guerra y religión- de opresión y

explotación de las clases populares (Alemania, Italia).

Bajo la denominación de "constructivismo", el pintor Torres García trajo a Madrid el intento de organizar un nuevo "ismo" plástico, con mito propio, al estilo de París (del París de años atrás, por cierto). Dentro de la tendencia formalista de estos últimos tiempos, este intento significaba un nuevo retorno a la ortodoxia cubista, cuando ya ni los cubistas mismos la aceptaban. Los postulados, los de siempre: predominio absoluto de la forma pura y una hábil idea hacia la decoración mural, como apariencia única de novedad. En una de las Salas del Salón de Otoño se expusieron un conjunto ecléctico de obras de inteligentes plásticos, que no tenían de "constructivistas" más que el título de la sala. A excepción hecha del escultor Yepes y del pintor Castellanos, que asimilaron las "nuevas" normas, no consiguió Torres García mayor proselitismo. Y es que así como los Camille Mauclair no consiguieron con su violenta campaña de oposición evitar el desarrollo y formación del arte abstracto francés, por estar apoyado este en una base real que le prestaba la burguesía de entonces, del mismo modo es imposible hoy, pese a los esfuerzos desesperados de tales o cuales inteligencias, hacer revivir lo que ya ocurrió, lo que ha dejado de ser "art vivant" en la historia.

El último de los citados constructivistas, Castellanos, dio una conferencia en la que, escudándose en una simpatía mal comprendida hacia la Unión Soviética, arremetió contra lo que él llamaba "espíritu ruso": "Estamos -dice- contra la propaganda política por medio del arte." "Contra el realismo

fotográfico representativo de la vida real." "Contra la transformación de la pintura y la escultura en un relato de hechos." "Por un arte de masas, pero "bueno", es decir, que contenga los valores puros del arte, la emoción directa emanando de los colores y de las formas puras...".

Castellanos, simpatizante -según dice- de Rusia en lo social y en lo político, carece de un conocimiento justo y sereno de la realidad rusa y llega hasta la mofa, utilizando ejemplos harto infantiles y hasta de mal gusto, de lo que él cree la "substancia", las "ideas" fundamentales de la cultura en la U.R.S.S. Y así como en otros tiempos los representantes de las diferentes tendencias dentro de la especulación plástica individualista se combatían y hasta trataban de negarse mutuamente, hoy, evidente, ya el derrumbamiento general, se abrazan amargamente para mejor defenderse y sobrevivir. "Hablo -dice Castellanos- no a título personal, sino como podría hacerlo cualquier plástico de una tendencia cualquiera." Y para dar un fondo histórico a sus razones, se atreve incluso a la afirmación paradójica siguiente: "Estamos seguros de que hemos hecho con nuestro arte lo mismo que hicieron los egipcios, aztecas y primitivos italianos, pero con el espíritu del siglo XX."

Si no podemos silenciar lo peligroso de estas afirmaciones -que lejos de reflejar una posición aislada del conferenciante constituyen el fondo justificativo de toda una serie de intelectuales-, tampoco podemos seguir a Castellanos en el laberinto especulativo y contradictorio de sus teorías. No vamos a edificar nosotros un nuevo edificio especulativo.

Los hechos reales y concretos que emanan de lo que Castellanos defiende y de lo que ataca, será nuestra mejor arma poética.

El hecho de que Castellanos circunscriba sus afirmaciones y sus críticas dentro de los límites estrictos de la pintura y de la escultura, es un recurso poco hábil. Para su consciencia son estas ramas del arte como trincheras todavía en uso donde fortificarse ante la magnitud de la catástrofe. Evidentemente, el ideal estético del arte por el arte, del triunfo de la forma sobre el contenido, era la fase de todas las artes que se llamaban de vanguardia: pintura, escultura, arquitectura, poesía, literatura, música, cinema, teatro. Esta teoría se basaba en que la esencia del arte ha sido siempre adulterada por el pie forzado del contenido, y que el artista de hoy, dueño ya de su libertad (?), liberaba al arte de todo elemento extraño a su finalidad específica y creaba las condiciones para su desarrollo infinito. Este punto de vista no era exclusivo de la pintura y la escultura: Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, Max Jacob, Strawinsky, Darius Milhaud, Le Corbusier, etc., son ejemplos claros de esto. Todos conocemos los frutos de estas manifestaciones artísticas unilaterales y reconocemos su contenido de inteligencia plástica, sus indudables aportaciones técnicas. Pero podemos también sentar la afirmación de que todos ellos han sido los encargados de romper sus propios límites ortodoxos: los cubistas, plásticos puros, antirrepresivos de la forma humana, se convierten en los "antiplásticos" surrealistas, en los representativos de un pseudohumanismo exacerbado, romántico y morboso.

La novísima revista Minotaure (ed. Albert Skira, París),

refleja ese eclecticismo desesperado, que busca la vitalidad perdida en los más bajos fondos de la condición humana. En una palabra: la descomposición de los mitos del arte puro y la falta de un mito auténtico, arraigado en la realidad social de nuestros tiempos, determinan la trayectoria de muchos artistas hacia el mito organizado del catolicismo: Severini decora capillas, Max Jacob se convierte en ferviente lírico católico, etcétera. Por otra parte, en el terreno de la música pura vemos cómo muchos artistas se dedican con entusiasmo a la ilustración musical de cintas cinematográficas.

Esta es la fisonomía actual del "mundo del espíritu", que defiende Castellanos. Vayamos ahora a otro mundo: El cinema soviético ha demostrado ampliamente "a todos" cómo la forma plástica -fecundada por un sentido y finalidad humanos y sociales- adquiere una fuerza vital insospechada, incapaz de producirla los films abstractos de Cocteau, Man Ray, Hans Richter, etc. Ehrembourg demuestra cómo el humilde género del reportaje, de narración rigurosamente objetiva, puede remontarse a la categoría de primerísima obra de arte. Leonov y Babel expresa cómo la prosa lírica es posible dentro de un régimen colectivista, "con una personalidad integral". Y en el terreno del teatro, ¿dónde podemos encontrar obras de autores actuales que puedan compararse a las de la U.R.S.S. o a las de los que siguen sus normas? ¿Es posible en un país de "pobreza espiritual" un florecimiento tan formidable del cinema, de la literatura, de las artes gráficas, etc.? ¿Pero es que un país en donde florecen temperamentos tan diferentes como Eisenstein, Vertov, Pudorkin, Dovschenko, Trauberg, etc., y

otros muchos que van surgiendo de la propia entraña del proletariado, se le puede tachar de "pobreza espiritual", de desconocimiento de los "valores" absolutos de la plástica? El "delito" del arte soviético ha sido el de mostrar al mundo, a los artistas puros, que el concepto individualista del arte ha terminado en su función de seguir desarrollándose, y que el arte, para tener fuerza creadora e integridad social, debe encarnar el espíritu de la nueva sociedad, de concepto colectivo y de responsabilidad social.

Pero, ¿y la pintura, y la escultura?, dirá Castellanos, como cogiéndose a un clavo ardiendo. La mentalidad simplista y unilateral de Castellanos, como la de tantos otros "puristas", es incapaz de penetrar en la complejidad objetiva de las cosas. Desconoce -por ejemplo- el hecho de que por ciertas razones sociológicas, en muchas épocas de la historia han florecido las artes de forma desigual, unas antes que otras, o unas dominando sobre las otras y aun excluyéndolas. Los mismos teóricos burgueses reconocen y tienen en cuenta este hecho elemental de la dialéctica histórica. En Rusia se han desarrollado, como en lo económico, las ramas del arte de necesidad más inmediata, bajo el punto de vista de su relativa eficiencia en la educación de las masas: cinema, literatura, teatro, artes gráficas, con cuyo desarrollo no puede compararse el índice general de la producción correspondiente en los países capitalistas. Y es en orden al desarrollo de estas ramas del arte como debe calificarse y juzgarse el "espíritu ruso", como lo llama Castellanos.

Y en cuanto a la crítica de los rezagados, de las ramas

del arte aun incipientes, es allí mismo, en la U.R.S.S., y desde la "prensa oficial", donde con más dureza la encontramos.

El temprano fracaso de los Ibéricos fermentó en grupitos de afinidad estética. El más sano de entre éstos, el único que integra a la preocupación plástica la unidad de un mito construido, con raíces pudiéramos decir presociales y populares, es el formado por Barradas, el malogrado pintor y el escultor Alberto Sánchez, nacido en la entraña toledana de Castilla y panadero de oficio. Estos artistas (el último sobre todo) fueron los llamados a situar el arte a la altura de los buenos creadores y los únicos que con la mayor independencia posible supieron desarrollar los principios que les sirvieran de base.

La unidad ideológica de Alberto se verifica en ese ruralismo místico de los campos yermos de Castilla, de sus pueblos y sus villas desoladas. Le atraen poderosamente los tipos y las expresiones de la entraña popular: el campesino y el obrero en sus actitudes cotidianas, en los cafés, en las "casas colmena"; las mujeres con sus cántaros, sus macetas, y el color de las ropas lavadas y quemadas por el sol; las manos de dedos gruesos y encallecidos del trabajador de la tierra... El tipo y la calidad se manifiestan con fuerza, rudeza y claridad en sus dibujos. Las esculturas de Alberto son una concentración plástica del paisaje rural castellano, visto con la fuerza brutal y animista de un primitivo, la síntesis de la inquietud plástica del momento actual, con el contenido

formidable de la mentalidad campesina. Diferenciándose esencialmente de los demás valores de la plástica española moderna, Alberto nunca trata -subjetivamente- de hacer escultura abstracta, aun en sus obras de un mayor predominio formal. Si le preguntamos por su arte, nunca encontraremos en sus labios la especulación teórica del intelectual, sino la palabra enérgica del hombre rural: "Mis esculturas son troncos de árbol descortezados del restregar de los toros", "figuras como palos que andan envueltas en mantas pardas", "quisiera dar a mis formas lo que se ve a las cinco de la mañana: su campo de retama que cubre a los hombres con sus frutos amarillos..., y yo cantando entre barrancos con hilos de manantiales que brillan", "...lo visto y lo gozado en los cerros solitarios, con olores, colores y sonidos castellanos: la campesina silenciosa que cruza el paisaje con su extraña figura, cual fantasma, cubierta la cabeza con una de sus múltiples faldas, que el viento agita entre campos arados, en los que los esqueletos calcinados de bichos antediluvianos son múltiples ojos vacíos que miran al pájaro negro cruzar el cielo, su sombra sobre la tierra..."

El campo español está, en efecto, poblado de fantasmas, de sombras de hombres y mujeres, que sobreviven aún, hambrientos y escuálidos, con una vitalidad extraordinaria, al cáncer implacable de una opresión milenaria. Pero Alberto comete el grave delito de identificar, con una frialdad mística y panteísta, la condición humana, el destino cósmico de esas "sombras reales" con las piedras, los árboles, los huesos antediluvianos y el "pájaro negro", con los que

comparten su dura existencia de fantasmas forzados. Y es que Alberto es también la esencia del ruralismo español en lo espiritual y social: el campesino que mira el cielo humanizándolo , con su mentalidad panteísta de primitivo, temiendo a la pedrea que lo arruinará, a la tierra que consume todas sus fuerzas y cuya aridez quemará el fruto de su trabajo; su humilde sometimiento al "señor" terrateniente, al que dará la mitad de su cosecha, y al acaparador de la ciudad, al que debe vender la otra mitad; su acercamiento fanático a la iglesia como vínculo propiciatorio e influyente en las misteriosas fuerzas que determinan sus dolores y sus alegrías. Las consecuencias de este estado mental del campesino -su interpretación deprimente, ascética y brutal de la religión, la síntesis de todas las taras y atavismos milenarios, productores de las más extrañas expresiones mitológicas, semejantes en muchos puntos a las de los aborígenes africanos- se concentran y definen el arte de Alberto, y al mismo tiempo salvan a su obra del vacío.

El realismo popular y elemental de Alberto, en su primera época, podía haber conducido a un arte de tendencia social de la fuerza de un Goya, Daumier o Grosz. Pero en el mundo del arte contemporáneo pesaba demasiado decisivamente la concepción idealista del arte y la especulación plástica como base de la creación artística. Y aunque Alberto no abandonó jamás la observación de la naturaleza a través de un sentido popular -de lo que se desprende la línea de tracción orgánica de su obra- las nuevas concepciones de abstracción llegan a influirle poderosamente. Así, la oposición entre los aires

modernos y extranjeros de una plástica minoritaria y el sentido colectivo y popular de la fantasmagoría milenaria y profunda del campesinado español, se funden en esa cruel contradicción -misticismo estático- de las "piedras" de Alberto. Alberto, como buen campesino, mira con desconfianza hacia la ciudad, acumula sus maldiciones sobre el espíritu degenerado de la metrópoli burguesa, "origen de todos los males"; pero también, como buen campesino que es, cae deslumbrado en las redes de la tentadora sirena. París llega a seducirle. Pero afortunadamente para él -y para nosotros- su falta de posibilidades materiales, y principalmente su instintivo apego a su elemento natural, le libran de la catástrofe. Sus antiguos compañeros de lucha, Bores, Dalí, etc., ligaron su suerte a la de una decadencia espiritual e histórica que comenzaba, y ahora, como castigo, comparten con toda la pléyade de "inteligentes plásticos" del mundo, los mismos hálitos de muerte que los accionistas de cualquier "trust" o "cartel" internacional.

Tú mismo, Alberto, con el corazón a flor de labios, has dicho: "Estoy avergonzado. Me he encontrado solo, demasiado solo en el fondo de mi cueva, y los gritos heroicos de mis campesinos, sublevados, daban con sus ecos un color de angustiada cobardía a mi aislamiento. Hay que salir valientemente -decías- al campo abierto, regado con sangre fresca, y si no se tiene el valor para esto, cavar, cavar hondo, cada vez más hondo, en el fondo de nuestra cueva, hasta hundirse definitivamente en la negación absoluta."

Nosotros te tomamos la palabra, y no para darte la fórmula mágica y acabada de un arte auténtico, sino para ayudarte, como compañeros, a desentrañar de la realidad que nos circunda, los elementos válidos, las normas vitales para encauzar tu nuevo impulso en una vía positiva de superación humana.

El campesino español ha huido de su silueta "parada" bajo la luna o bajo la nube, y su nueva silueta dinámica ya no corresponde a tu arte, a los conjuros de tus formas hieráticas. Por eso tu arte se ha quedado desolado, como una casa deshabitada. Nuestro campesino ha concretado ya en su conciencia el perfil verdadero del "señor" terrateniente, del cura y del acaparador de la ciudad. Ha concretado ya el sentido de sus maldiciones, que antes lanzaba al viento, contra "el pájaro negro de su mala suerte", y las colinas solitarias se han bañado con su sangre. Las campesinas de hoy siguen cruzando el paisaje, cual fantasmas, con sus niños ensangrentados en brazos, entre los huesos calcinados, no de bichos antediluvianos, sino de sus propios maridos caídos en la lucha, huesos que son como múltiples ojos que miran cruzar el cielo al pájaro rojo, agorero de un mañana lleno de vida y de alegría. Nuestro campesino sigue con su tradicional odio hacia la ciudad, hacia la ciudad que recorta su silueta de campanarios, bancos y palacios, pero ha aprendido también que tiene unos aliados allí dentro, en los rincones sórdidos y olvidados de todos y que no cuentan en la silueta gallarda de la ciudad recortada sobre el cielo. Ha visto cómo la suma imponente de unos hombres insignificantes en su

individualidad, de manos encallecidas como él, paralizaban mágicamente la vida de la ciudad odiada; ha visto cómo luchaban, con ventaja sobre él, por su misma causa. Ha sabido reconocer en el obrero de la ciudad a su verdadero compañero y aliado. Por esto, amigo Alberto, cuando alguien te dice: "la ciudad", y tú replicas "el campo", nosotros, a pleno pulmón, te gritamos: "¡La ciudad y el campo juntos, a iluminar la nueva aurora!"

El momento histórico nos indica que si queremos poner a salvo nuestra integridad profesional y nuestra dignidad de hombres, debemos seguir a los proletarios de la ciudad y del campo allá donde vayan, allá donde fatalmente han de ir, y que, hecha la composición de lugar en nuestras conciencias, debemos ayudarles con nuestros instrumentos intelectuales a llegar antes a su destino histórico, que es el de la cultura misma y el de la continuidad de la historia humana.

(CARREÑO, Francisco; RENAU, Josep).

"Los artistas y "Nueva Cultura". Carta del escultor Alberto.
Carta del pintor R. Luna a Alberto".

NUEVA CULTURA

Valencia, junio-julio de 1935 (nº 5), pp. 13-15.

(Contiene la contestación de Alberto a la carta enviada por los responsables de Nueva Cultura, una contrarréplica de estos y otra carta de Antonio Rodríguez Luna al escultor).

Carta del escultor ALBERTO

Madrid y Abril 1935

La carta que dirige NUEVA CULTURA al escultor Alberto la encuentro demasiado extensa. A mi entender dais excesiva importancia a los movimientos del arte español con relación al movimiento social. Veo una justificación en el llamamiento que hacéis y más en los momentos en que vivimos, donde todos toman partido, unos encubiertamente y otros claramente. Colocadas las cosas en este terreno, donde todo lo vital lucha decididamente, como nunca, por la supremacía de una de las dos clases sociales, no me voy yo a colocar al margen.

Sin embargo, tengo que deciros que esta obligación

no la he rehuído nunca; creo son cosas distintas las que tratáis en vuestra carta y vosotros las dejáis resumidas en una. Es de más razón que digáis: todos los plásticos, o artistas, que tengáis deseos de que la injusticia social capitalista termine, vengáis a ayudarnos en todo lo que humanamente podáis hacer, con vuestra técnica y oficio, a dar interés a la lucha. Meternos a descifrar ahora, en plena batalla económica, si un arte abstracto es burgués o no interesa a los proletarios, es, a mi entender, perder el tiempo.

Estamos de acuerdo en que hay un arte revolucionario y contrarrevolucionario y que éste dura el tiempo que se tarde en implantar el ideal por el que se lucha. Pues bien: estoy dispuesto a sumarme a este arte de lucha.

ALBERTO

Como esperábamos, la carta abierta que centralizada en el escultor Alberto iba dirigida también al grupo más sano e inteligente de la plástica española, ha producido el efecto que preveíamos.

Hemos recibido la adhesión sincera de un pintor de valía, Rodríguez Luna, y la un tanto inconcreta, confusa e insuficiente del escultor Alberto, al cual fue dirigida aquélla.

El pintor Rodríguez Luna ha escrito dos cartas, una dirigida al escultor Alberto y otra a NUEVA CULTURA. La

primera la publicamos íntegra, y de la segunda citamos algunos fragmentos, los más importantes, por carecer de espacio suficiente.

Las dos cartas son una honda autocrítica a través de la cual Luna nos va construyendo su concepción de lo que debe ser un artista revolucionario, y lo que hay que abandonar para conseguirlo; lo que pertenece al terreno de la revolución y lo que considera contrarrevolucionario, y, por lo tanto, condenable para él, aun cuando haya sido hasta hace poco lo máspreciado de su existencia.

Al exponernos a través de su autocrítica lo que quiere hacer y lo que no quiere o ha dejado de hacer ya, define Luna, con la fuerza que da lo que ha sido experimentado en un mismo espíritu, las dos concepciones antagónicas representativas de las dos clases actuales de la sociedad actual: burguesía y proletariado.

"Nuestra obra -dice- ha sido una especulación plástica sin ningún contenido humano... anárquica y dirigida a una minoría representativa de la decadencia burguesa." En otra parte añade: "Si se quiere ser digno no se puede ni se debe (mientras la gente se parte el alma por una nueva vida) trabajar para esa clase, motivo de todos los dolores e ignorancia de los trabajadores del mundo."

Y define la tesis positiva, la del artista íntegro, cuando expresa la evolución de su pensamiento y nos dice: "He comprendido que nuestro deber es estar al lado de los obreros y campesinos" y desea "romper con todo el bagaje plástico anterior, para trabajar con un lenguaje claro y para la clase

trabajadora...". Exhorta a hacer un arte "con las amarguras, con las luchas y las ilusiones de los que diariamente se parten el alma en el campo, las minas y fábricas".

Las cartas de Rodríguez Luna representan la adhesión e incorporación al movimiento revolucionario internacional de uno de los elementos más valiosos de la plástica española.

Por nuestra parte solamente debemos decirte, refiriéndonos a algunos reparos que haces, amigo Luna, que no temas al hacer un arte social caer en lo "político". Ten en cuenta que precisamente el gran Daumier formó su personalidad y su estilo, vivo y ágil, en las ligeras y populares páginas de un diario, ilustrando la frase o hecho político preponderante del día, y siguiendo y recogiendo con el lápiz, además de otros aspectos de la sociedad, todo el dinamismo de la política de su tiempo. El artista revolucionario, en su lucha contra el capitalismo y sus formas de expresión, debe utilizar y aprovechar todos los medios y posibilidades de lucha para atacar a aquel en todas sus manifestaciones. Ahora bien, esto no quiere decir que nosotros aceptemos toda esa serie de vulgaridades, que (salvo excepciones) hasta ahora se han ido publicando por ahí con el título de arte proletario. Eso, desde luego no lo aceptamos tampoco nosotros como arte, pero no podemos negar el valor efectivo que tienen esas primeras manifestaciones de arte revolucionario, aparte que la culpa de que en España sea pobre el movimiento plástico revolucionario es debida a que los artistas han estado de hecho al margen de la revolución, y precisamente es un deber de los plásticos incorporados a ésta, la tarea de elevar el

nivel técnico de los que no poseen más que una buena voluntad y buenos deseos, demostrando por medio de nuestra labor las infinitas posibilidades y el campo inagotable con que cuenta el arte proletario revolucionario.

NUEVA CULTURA te ofrece sus páginas y espera encontrar en ti un colaborador activo y un luchador incansable.

La carta que hemos recibido del escultor Alberto nos ha decepcionado por lo contradictoria, oscura y tan para "salir del compromiso". Con la crítica que de nuestra carta nos hace el escultor Alberto, tan superficial, tan impropia de él, trata de eludir responsabilidades que le imponen a uno la realidad, y muestra el deseo de justificar y defender posiciones imposibles de coexistencia con una buena conducta.

Nos dice que "la carta es demasiado extensa" y que "le damos excesiva importancia a los movimientos del arte español con relación al movimiento social". Quizás para que contrasten con nuestra largura en los argumentos y razones, nos has atizado, amigo Alberto, esas expresiones telegrama, con clave y todo. Pero nosotros creemos que un telegrama no es la forma más adecuada precisamente para tratar cosas de esta importancia. Creemos que la clase obrera merece explicaciones más amplias y claras, no una salida como la que das después de breves y oscuros razonamientos, diciendo que "estás dispuesto a sumarte a ese arte de lucha".

Quieres mostrarte en la carta como un eterno revolucionario, diciendo que "no has rehuído nunca la obligación" de la lucha contra la burguesía. Esto no es cierto. Nosotros te tenemos que decir que ni tú, ni nosotros

misimos, ni ninguno de los artistas de España, hemos luchado durante la Dictadura contra el capitalismo. En aquella época considerábamos la política como algo repugnante e indigno de nuestra menor consideración. Entonces nuestra lucha se reducía a la conquista de la gloria por nuestros cuadros y esculturas. Al fin y al cabo íbamos, como un burgués cualquiera, a la conquista de dinero, aunque le diéramos a éste muchas veces un carácter místico. Todos sabíamos que Picasso era millonario, y que París y Berlín eran los mejores mercados de mundo para cuadros y esculturas, y esperábamos la oportunidad para llevar nuestras mercancías al mercado. Esta es la realidad y no podemos falsear las cosas. Rehuíamos la lucha porque no creíamos en la fuerza creadora del proletariado, y en cambio creíamos y adorábamos con idolatría nuestro individualismo feroz. Y si tú fuiste socialista en tu más extrema juventud, cuando eras panadero, te olvidaste de tus camaradas y caíste donde caímos todos, cuando de obrero pasaste a ser artista pensionado.

Veamos qué posteriores evoluciones ha sufrido tu pensamiento artístico y tu posición política.

El 14 de Abril nos mostró a todos (usando tus mismas palabras) "que todo lo vital luchaba decididamente, como nunca, por la supremacía de una de las dos clases sociales", y "que no se podía colocar uno al margen de esas luchas".

Pero no creías, como muchos no creíamos entonces, que el artista tuviera que luchar no sólo poniendo su persona al servicio de una clase o partido, sino también su técnica y su arte al servicio de una revolución. Y precisamente pone de

manifiesto esa posición equívoca y anarquista tu artículo publicado en "APAA" en Enero de 1933, en el cual nada menos que sostenías entonces la tesis de la parálisis del arte durante el periodo revolucionario "porque el arte de superación personal, decías (y era lo único que admitías como arte), está desplazado de nuestro tiempo. Ahora hay cosas que interesan mucho más que el arte individual: la solución del hambre en España y el trabajo de todos; es decir, la revolución económica".

Hoy ya, según tu carta, dices comprender que durante el periodo revolucionario la revolución tiene su arte y que éste coexiste con un arte contrarrevolucionario: "hay un arte revolucionario y contrarrevolucionario y éste dura el tiempo que se tarda en implantar el ideal por el que se lucha"... Aun no reconociendo que el arte contrarrevolucionario es burgués y el revolucionario es proletario, nos satisfaría la declaración tuya en la que reconoces y estableces la diferencia entre arte revolucionario y arte contrarrevolucionario si se tratara del resultado de una discusión de café o cosa por el estilo; pero como respuesta a nuestra extensa carta, en la que te hacíamos ver el beneficio que reportarías a la clase obrera con una actitud clara, digna y decidida; donde te hacíamos ver la influencia decisiva que sobre los intelectuales tendría el adoptar tú una posición justa, que tantas y tantas veces has dicho ibas a adoptar, no nos basta que nos digas, para salir del paso, fríamente, "que estás dispuesto a ayudarnos". Solamente afirmas lo que ya nadie puede ocultar, a saber: que existe un arte revolucionario y contrarrevolucionario. No,

amigo Alberto; tú no estás dispuesto a salir de la cueva en que te encuentras, ni a renunciar de tu feroz individualismo, ni a abandonar tu exceso de amor propio, porque si te hubieras decidido con sinceridad y responsabilidad a poner tu arte al servicio de la revolución, hubieras hecho lo que han hecho todos los que han dado ese paso decisivo (Gide, Aragon, Alberti, Luna, etc.), y quieren sinceramente servir a la revolución; nos hubieras dado, en vez de esa vacilante y obscura carta, un estudio razonado de tu evolución (que sí la has tenido), que sirviera de ejemplo, enseñanza y acercamiento hacia la revolución, a muchos elementos de valía, pero vacilantes, que esperan una actitud decidida en la cabeza del grupo, para decidirse también a seguir el ejemplo.

Hay que servir a la revolución con el arte. Hay que dejar de hacer arte abstracto, porque éste solamente puede reflejar nuestra situación particularísima, nuestra curiosidad, nuestras distracciones autónomas, etc.

Tú mismo, en el artículo antes aludido, dices: "El asco que le produjo a Goya toda la vida vanidosa española es el mismo que a mí me produce." Pero esta opinión que de Goya tenemos, no nos ha llegado a nosotros precisamente por medio de sus biógrafos ni apologistas; estas protestas tan grandes, tan revolucionarias que hiciera Goya de la aristocracia, clero e intelectuales serviles de su tiempo; esa aversión que Goya sentía contra las instituciones de la monarquía feudal, motivo del atraso de España, nos ha llegado, nos lo ha hecho sentir, como debe de hacer sentir un artista sus sentimientos más elevados, por medio de su obra artística (dibujos, aguafuertes

y cuadros negros), que es el lenguaje más apropiado para hablar al corazón y al cerebro de los hombres. Pero, ¿cómo sabrán las generaciones venideras, al contemplar tus obras, que a ti, como a Goya, te da asco la vida vanidosa de la sociedad actual? Esta es la diferencia que hay entre un arte abstracto y un arte que no lo es. El arte tiene que ser un concepto de actualidad. Hay que hacer, como dice muy bien Luna, un arte humano. ¿Pero hay algo más humano que el movimiento obrero revolucionario mundial? ¡No! Porque el hecho más humano que se ha planteado la humanidad, a través de su penosa marcha, es el de su liberación social; hecho que tanta sangre ha costado y que en nuestro tiempo es realizable, gracias a la fuerza creadora del proletariado.

Decir arte humano en los momentos actuales, es decir, pues, arte revolucionario, ligado estrechamente a la causa proletaria. Por eso la primera condición que debe tener este arte es la de restablecer el papel educacional que éste había perdido a fuerza de abstracciones, a fuerza de crear "mundos propios". La cualidad de educar los sentimientos sociales.

La segunda condición es que debe dirigirse precisamente al proletariado; aclarar sus ideas y organizar sus sentimientos de acuerdo con aquéllas.

Todas las clases opresoras en el Poder han tenido su arte, que ha sido en sus manos un instrumento formidable de opresión y educación a su servicio; la clase obrera, liberadora de la humanidad, reclama el suyo, el que le corresponde y tiene derecho.

Esperamos, Alberto, comprendas esto.

Carta del pintor R. LUNA a ALBERTO

Querido Alberto: Hace tiempo que está en mi ánimo el escribirte, no habiéndolo hecho antes por no tener cosas importantes que decirte.

Hoy lo hago porque creo tener... bastante material para ello.

Ha caído en mis manos la revista NUEVA CULTURA. Todo cuanto en ella se dice me ha hecho meditar mucho. Pero de manera profunda, la hermosa carta dirigida a ti: uno se siente también acusado en ella.

Hace tiempo, y de manera muy particular desde Octubre pasado, que creo haber visto claro lo que desde muchísimo tiempo ya luchaba en mi consciencia. Y es ello: ¿tenemos nosotros una posición justa ante el actual estado de cosas? No. Y no la tenemos desde el momento en que nuestra labor es anárquica y va dirigida a una minoría representativa de la decadencia burguesa. Nuestras obras no interesan a casi nadie: ha sido una especulación plástica sin ningún contenido humano. Al margen, tanto de todas las ansias de los trabajadores como de la burguesía. Esta posición nuestra nos tenía que llevar a un lado o a otro. Y ya estamos en la disyuntiva de escoger. La mayoría de los artistas de la gran época de París, ya los vemos envueltos en las babas capitalistas. A nosotros nos pertenece el otro camino, el

camino que nos haga vivos: el de la revolución. A costa de lo que sea. Si es preciso tirar por inservible todo el bagaje anterior, ¡Se tira! Lo principal es salvarnos como hombres; ser dignos. ¡Que de nuestros corazones salga para siempre el gusano anárquico! Hagamos un arte social (entiende bien que no digo "político") con las amarguras, con las luchas, y las ilusiones de los que diariamente se parten el alma en el campo, en las minas y en las fábricas. ¿Meterse en la cueva? Tápala con cieno, para que ni acercarte a ella puedas.

Mi solidaridad con los compañeros de NUEVA CULTURA, al pedirte que abandones esa posición de asceta cristiano, o de alquimista de las nubes y campos castellanos. Me uno a ellos para que hagas -ya que tu talento te llevará a hacerlo mejor que ningún otro- un arte para el pueblo; que te incorpores de hecho al nuevo arte, fuerte y humano que ya se vislumbra. Perdamos el miedo a lo espectacular; al fin y al cabo, toda representación -sea del tipo que sea- ya supone de por sí un espectáculo; nos engañamos cuando creemos que una abstracción no es representativa.

Tengo una labor de dibujos y pinturas que son mis primeros pasos en este sentido social. Por ellos, veo lo lejos que se puede ir y lo absoluto que resulta el no querer tocar por perjuicio este tipo de cosas, y hasta te puedo asegurar que he ganado mucho terreno de mi labor anterior.

Yo sé que tu sabes mucho de esto, y no interpretarás

lo que te digo, en el sentido de realizar una cosa inferior y de halago. Que no se trata de lo que muchos han dado en llamar arte proletario, sino de una interpretación profunda del contenido de la vida de nuestra época.

Recibe un fraternal saludo de

LUNA

ABRIL, Manuel.

"Un fenómeno artístico. Alberto".

BLANCO Y NEGRO

Madrid, mayo de 1936 (nº 2341).

Alberto ha hecho en Adlan una exposición de dibujos y esculturas. Ser el sucesor de Picasso en el local flamante y selecto -acogedor del arte nuevo- no está mal. Muy otra clase de artista, no rebaja Alberto la altura, el itinerario de esta agrupación, en la que -digámoslo en inciso para los efectos consiguientes- no tenemos la menor intervención en lo que a iniciativas se refiere. No nos incumbe gloria ni responsabilidad en los pasos -hasta ahora afortunados- de la Agrupación incipiente. Ni fundador siquiera, cuentan con nuestra adhesión, porque nos parece excelente que exista un grupo así con sus propósitos. Pero no podemos -por lo dicho- responder de reclamaciones como algunas que se nos han dirigido, no pudiendo, por lo visto, concebir que no tuviera yo intervención, e intervención promotora en unas exposiciones de obras que a los reclamantes no les gustaban. A mí sí me gustaban, y para los efectos morales den por estampada mi firma al pie de cuanto llevan hecho los dirigentes de Adlan, pero la verdad como es. Y ahora Alberto. Alberto, como

decimos, continúa honrosamente la trayectoria "atlántica", y no es poco. ¡Gran tipo este de Alberto...! Siempre, desde que aún no era, y solamente apuntaba y prometía, sentimos y presentimos el valor de este hombre extraordinario.

No hablamos del "artista" cuando hablamos de Alberto, ni aun siquiera cuando hablamos de su arte. Alberto es uno de esos hombres que pueden incluso fracasar, sin que el fracaso disminuya para nada el valor del hecho humano que él supone. Ante su obra misma, la resultante habrá de ser siempre, no una medición, ni una definición, sino una exclamación: ¡Es un caso...!

Efectivamente, lector: cuando ante las esculturas de este hombre y hasta en los dibujos mismos, sentimos una fuerza concentrada que se sale de los cánones y se impone precisamente por esa misma fuerza y por esa condición de arrollar y colocarse ultra-imprudencias, ultrarreglas, ultra saber lo que se hace y hasta saber por qué se hace, no hay que pararse a discernir si debe o no ser aquello así o de otro modo. Hay que acatarlo así. Hay que aceptar, desde luego, que aquello es algo que se impone, y acerca de lo cual no hay discusiones. ¿No lo ve quien mira? Pues bien: allá él, ¡qué hemos de hacerle! ¿Siente, por el contrario, que aquello es "imponente"? Pues muy bien. Se admira y se acabó. ¿El arte debe ser esto? Eso se queda para otras ocasiones. Esto "es"; y es "fenomenal"... Acéptese de este modo.

La palabra "fenomenal" debe tomarse ahora en toda su acepción: fenómeno y fenómeno fenomenal, valga la frase. Ante los fenómenos de la naturaleza no caben remilgos, ni

contemporizaciones, ni cánones... No se le va a decir al viento que no sea tan brutal, o al sol que no abrase tanto, o al mar que se modere y no eche a rodar lo que encuentre cuando dice ¡Allá te va!, y arranca de cuajo un malecón a la primera embestida. No se le ha de decir, o aunque se diga: se diga o no, se tema, o se huya, o se reprima, deberá reconocerse que aquello, si es brutal, tiene más de grandeza en el empuje que de brutalidad; y que aquello, si rebasa las medidas, las rebasa con enorme poderío y dando el espectáculo de una riqueza incalculable y soberana, en vez de los pruritos infecundos de tanto y tanto creador de fetos.

Cuando vemos ese animal, cuadrúpedo bicornes, entre semidiós fabuloso y trozo de lava solidificada sorprendentemente, no podremos decir si la escultura debe o no ser de este modo; pero sí podemos decir que aquella presa, en concreto, es algo extraordinario, creación de escultura excepcional y casi única, lo mismo en el complejo de la expresividad -pues no hay un trozo muerto en este ídolo; hay un ímpetu interior que lo encampana -como en la invención- rayando en lo inverosímil- de la materia, rica como pocas.

La materia de aquel superbarro en que está plasmada la glosa de mujer castellana, es algo portentoso, y más portentoso aún cuando se compara esta materia con la de la escultura anterior de que hemos hablado. Las riquezas que obtiene el fuego, de ordinario por casualidad, han sido obtenidas por Alberto de un modo consciente y sin fuego. El ingenio y la inventiva para llegar a ese logro nos admira; la admiración se acrecienta y pasa a dominios de mayor calidad

cuando se considera que todo aquel virtuosismo de materias conviene como ninguno a la valoración estética de la obra. Jamás ha podido verse con más oportunidad y más acierto elevada a rango de materia noble y superior, el barro, entre rojo y negro, de los botijos populares españoles. ¡Qué modo tan soberano de compaginar en las obras exquisitez y tosquedad...! La tosquedad no es tal, por consiguiente; la tosquedad es la fuerza y es la virilidad de la belleza. La tosquedad en Alberto, lo mismísimo que en Goya, sirve para hacernos ver que hay más finura en lo recio que en lo adamiselado.

Alberto, que es campesino, y más aún que campesino: tierra y piedra, y mineral entre escorias, es también, y en eso mismo, un exquisito. Sólo que para él -y es lo cierto- una caliza, un simple canto rodado, una materia rústica cualquiera puede ser más preciosa y exquisita que la alhaja más pseudofina.

Alberto en la escultura, más que propiamente escultor de modelaciones minuciosas, se entrega a la sugerencia lírica de todas las alusiones -en lo que suele llamarse, no siempre con propiedad- literatura de la obra; y se entrega a la trasmutación de calidades en lo que a la plástica respecta. Aquel fantasma escultórico que juega con unos hilos -arpa eólica y enigma a un mismo tiempo-, lo mismo que los juncos; lo mismo que aquel otro acoplamiento de formas intencionales, épica de sordas gestaciones naturales -lo inorgánico tornando en seres y en vida, sus metamorfosis ciegas y fatales -¿qué son plásticamente, sino voluptuosos y deleitosos juegos de

calidades?

Los dibujos, parte de ellos son nuevas transposiciones al mundo del plano y de la comparación, de las características ya dichas al hablar de la escultura. Aquí puede comprobarse que no por crear este artista, como las fuerzas ciegas de la vida, según decíamos antes, debe, empero, suponerse que no haya en él orientación y produzca a tontas y a locas. También el huracán tiene sus leyes. Alberto en los dibujos continúa la explotación de calidades plásticas; pero son otras, adecuadas al dibujo, como adecuadas las escultóricas a la materia que tiene entre manos.

En la serie de dibujos hay otros de carácter menos "creacionista" y más, pudiéramos decir, con las reservas consiguientes, "costumbristas". Deberemos citar entre ellos cuatro o cinco, de veras magistrales, dedicados a máscaras populares de las llamadas "destrozonas": el que se disfraza con esteras, telas de saco; una soga a la cintura; una rodilla de cocina por careta, una ratonera en la mano; una alambarrera de brasero en la cabeza. Aquí, donde Goya explotó el género; y Solana, después, añadió bastante más y de fuerza, en esos dominios, Alberto consigue triunfar con personalidad y fuerza enorme.

CARREÑO, Francisco.

"Elementos para una plástica teatral española".

NUEVA CULTURA

Valencia, abril de 1937 (Año III, nº 2), p. 15.

Los decorados y telones pintados por Alberto para la obra Las Germanías, no ha mucho estrenada en Valencia, han puesto de manifiesto cómo es posible en la decoración teatral mostrarse con toda su potencialidad una personalidad de la plástica, y cómo también constituye el teatro un medio formidable para poner al alcance de las masas algo que en otro lugar, de una manera aislada, no hubiera podido ser asequible, pero que ambientado, unido a una trama, complementando un determinado ambiente, ha sido capaz de ser alcanzada su intensidad emotiva por un público numeroso que ha visto, por el genio de un artista, cómo surgían de entre los rutinarios y perdidos decorados de oficio, de los manoseados y desaparecidos telones usuales, unos fondos, unas construcciones, unos paisajes cargados de emoción, que le arrebatában la atención, que le impresionaban, que le interesaban.

No es éste el primer caso. El telón de Alberto para Fuenteovejuna fue aplaudido con entusiasmo por un público de

obreros en su mayoría en un teatro de Valencia.

A las masas les es difícil recoger la emoción contenida, el ritmo, la musicalidad de un poema o de un romance en las frías páginas de una revista; pero si esos mismos poemas o romances van animados con la voz, el tono y el gesto del poeta, esas mismas masas llegan a sentir, y comprender incluso, aquello que antes pasó desapercibido para ellas.

A las masas les es dificultoso llegar a recoger los mensajes ardientes que les envía un cuadrillo o un dibujo. La atención se les dispersa y se diluye entre la cantidad de cuadros que su mirada abarca en el local de una exposición, donde los visitantes dialogan, se le cruzan, le distraen. El cuadro y la escultura llegan a ser para él algo extático, inanimado, como el adorno de la alfombra que pisa, o el de la cortina que pende en la pared.

La decoración es también un cuadro, pero cuyos personajes son de carne y hueso, se mueven en él, dando por eso un mayor aspecto de realidad al espectador. El diálogo, el ambiente de la obra son estímulos para la comprensión de su complemento: la decoración.

De ahí que esos telones de Alberto, que son sus equivalentes a sus dibujos inaccesibles a los no educados en las artes plásticas, hayan sido capaces de emocionar a una multitud de espectadores. (Véase en las páginas de grabados los decorados de Alberto.)

No quiero ahora sacar consecuencias ni extenderme más en tan interesantes casos. Este trabajo lleva un título y a él me atengo.

Los artistas españoles han sido grandes en la medida que han sido más españoles. Ni un caso podríamos señalar de entre nuestros genios del arte español, que pudiéramos decir que su genialidad no había surgido de las entrañas de nuestro país y de nuestro carácter. Buenos artistas, inteligentes artistas, eruditos, sí podríamos mostrar, cuya personalidad se ha formado de influencias extranjeras. En cada país, sus pintores geniales han clavado fuertemente sus pies, han trabajado envueltos en los ecos de pueblo. O se han llevado a otro país su espíritu ya forjado de antemano, capaz de identificar en su obra su nacionalidad.

Esto no es nacionalismo. Esto es experiencia.

El científico y el artista son producto de una experiencia. Los elementos de que se sirve el artista para realizar sus experiencias son la ciudad o el campo donde crece y se forja, el sol, sus ríos, la civilización que le rodea, el influjo de la tradición, y su espíritu, su sangre, sus pasiones. No cabe duda que las culturas se influyen unas a otras. Pero a través de un común progreso y de un anhelante caminar, esos elementos antes aludidos son los que por penetrar más directamente en su ser, dominan en su obra y son el termómetro de su genio.

En un momento en que los inteligentes artistas de la plástica española eran unos afrancesados, porque la llama purísima del arte español se había apagado, y además por carecer éste, al no progresar, de las nuevas formas que el lenguaje plástico, en su ascenso, había adquirido, Alberto, panadero de oficio, dibuja y pinta en las mesas de los cafés y

en las barriadas populares todos los tipos de que el pueblo madrileño está lleno. Alberto no sólo sabe qué formas y qué color adquieren los cuerpos y los zapatos de las mujeres de las casas-colmenas, sino también de los chismes que se cuentan y los dramas de estas miserables mansiones. Su lápiz recorre todos los rincones populares. Es un verdadero recuento de lo auténticamente popular.

Cuando apura en la ciudad todo un caudal de ambiente, de colores, de tragedia popular, Alberto marcha al campo, al campo castellano, al cerro de Vallecas, y descubre en el paisaje manchego una riqueza inédita e insospechada. Desde el panorama monumental, hasta la arcilla y las tierras que sus manos recogen, son estudiados por él con interés, con una intuición, como un científico que construyera el principio y el fin de una gran ciencia completa.

El que conoció la vida popular de la ciudad, conocía ya el campo, y como consecuencia aparecía en ese momento ante nuestros ojos una obra cuyo color, cuya forma escultórica, cuya personalidad recordaba, siendo otra, nuestros Berruguete, Zurbaranes, Velázquez, etc.; en una palabra: el arte auténticamente español con la inquietud plástica de nuestro tiempo.

La rudeza, la calidad, la forma del paisaje castellano había sido recogida poco a poco en el espíritu y en la obra de Alberto. Desde ese momento podía hablarse de un arte plástico español. Alberto ha hecho que los artistas nos fijemos en España con pasión y que aprendamos a recoger la sabiduría plástica de la Francia de vanguardia; pero no su espíritu, que

por no ser nuestro, por no ser de nuestro ambiente, llegaba, en su importación, como fruta que hubiese perdido su frescura y su fuerza.

Alberto nos ha enseñado que el gracejo de la técnica no conducía más que a una erudición cerrada y muerta, sin continuidad ni estructura orgánica. Nos ha dicho cómo la realidad, la realidad española, es, por infinita, una fuente inagotable de creación. De ahí la continuidad y el ascenso de su obra que hace que se nos muestre rica en formas nuevas surgidas de su experiencia rural.

Alberto nos ha enseñado a decir no solamente que esto o aquello es plástica podrida, sino también si es o no español.

Su magnífico telón de Castilla, por no citar otro, nos muestra elocuentemente un concentrado resumen de todo lo que ha recogido del paisaje castellano. Paisaje maduro, resultado de una sedimentación laboriosa de las experiencias propias recogidas en el contacto diario con la Naturaleza, la de España, la de Madrid.

Los decorados de Alberto nos descubren cuáles son y dónde hay que buscar los elementos para una plástica teatral española.

Pero ¡cuidado! Alberto nos muestra también que su camino se puede recorrer solamente desde su origen, que es la realidad española, y no a través de imitaciones más o menos sabias, pero faltas de las fuerzas creadoras que da a todo lo surgido de la elaboración propia, del contacto directo con la realidad infinita. Y a partir del mismo origen no sólo recorreremos el camino de Alberto, sino que trazamos nuevas

rutas inéditas.

Ese origen es la realidad española.

REUNIDO, EN EL DÍA DE LA FECHA, EL TRIBUNAL QUE SUSCRIBE, ACORDO CONCEDER
A LA PRESENTE TESIS DOCTORAL LA CALIFICACION DE

MADRID, 19 de mayo de 1942

EL PRESIDENTE, Valeriano EL SECRETARIO, Alfonso de Quijano

FDO.:

PRIMER VOCAL,

FDO.:

SEGUNDO VOCAL,

TERCER VOCAL,

FDO.:

FDO.:

FDO.:

rutas inéditas.

Ese origen es la realidad española.